229
2

ALBRECHT DÜRER'S

AUFENTHALT IN BASEL.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/albrechtdrersauf00burc

Selbstportrait Dürers in der Sammlung Eugen Felix in Leipzig. (1493 in Basel entstanden.)

ALBRECHT DÜRER'S
AUFENTHALT IN BASEL

1492—1494

VON

DR. DANIEL BURCKHARDT.

MIT 15 TEXT-ILLUSTRATIONEN UND 49 TAFELN IN LICHTDRUCK.

MÜNCHEN & LEIPZIG
G. HIRTH'S KUNSTVERLAG
1892.

MÜNCHEN.

BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI VON KNORR & HIRTH.

LICHTDRUCKE VON DEIGLMAYR & FUHRMANN.

MEINER

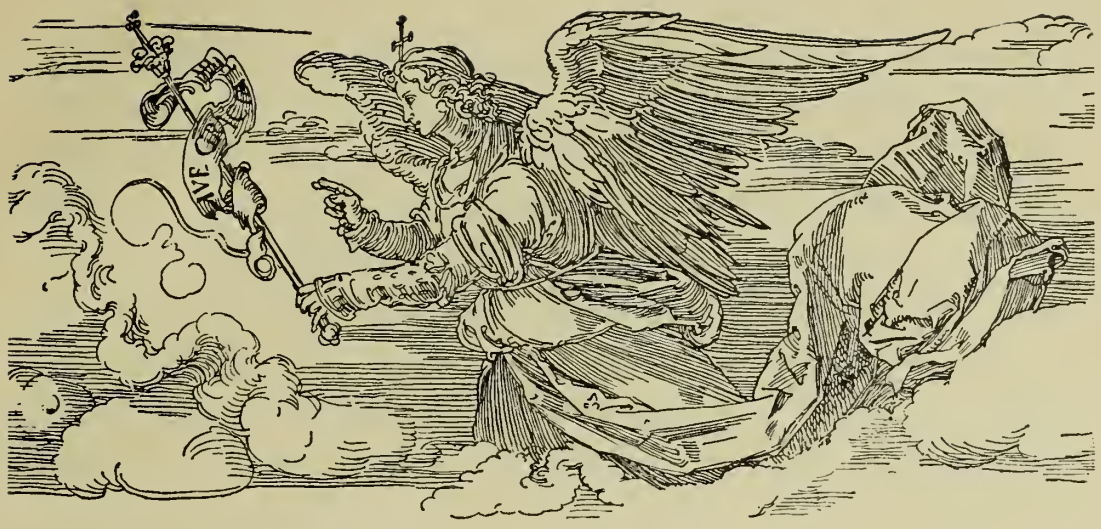
LIEBEN FRAU

ZUGEEIGNET

VORWORT.

DIE nachfolgende kurze Abhandlung soll einzig und allein dem Zwecke dienen, der Dürerforschung neues Material zuzuführen, — Material, das hauptsächlich für die Kenntniss der Wanderjahre und die in dieselben fallende künstlerische Thätigkeit des grossen Nürnberger Meisters nicht ohne Werth sein dürfte.

Eitler Lust an Polemik verdankt die Schrift ihre Entstehung nicht, vielmehr bedauert es der Verfasser sehr, wenn er in oft etwas radicaler Weise mit den Ergebnissen der bisherigen Forschung aufräumen musste; doch hat er es für eine kunsthistorische Pflicht gehalten, die endliche Richtigstellung der vielen falschen Begriffe, welche heute über Dürers frühere künstlerische Versuche herrschen, zu wagen. Herrn Dr. Georg Hirth, welcher bei der Drucklegung der Publikation mit seinem sachkundigen Rathe dem Verfasser zur Seite gestanden, sei auch an dieser Stelle aufrichtiger Dank gesagt.



HEUTE gilt es als erwiesene Thatsache, dass Albrecht Dürer auf seiner ersten Wanderschaft Italien (Venedig) besucht habe.

Ziehen wir einmal die *positiven* literarischen Nachrichten, welche diese Wanderschaft angehen, zu Rathe.

Wir finden, dass der junge Künstler im April 1490 Nürnberg verlassen hatte,[1]) Deutschland durchwanderte, 1492 nach Colmar zu Martin Schongauer's Brüdern Caspar, Paul und Ludwig gekommen war und bald darauf beim vierten Bruder, dem Goldschmied Georg Schongauer, zu Basel freundlich aufgenommen wurde.[2]) Jetzt aber verschwindet jede Spur Dürer's, sein

[1]) Dürers Familien-Chronik edid. Thausing, Quellenschriften f. Kunstgeschichte III 74.
[2]) Scheurl, Pirkheimeri opera, edid. Goldast, 352.

Name taucht erst wieder im Imhoff'schen Inventar[3]) auf, das zwei 1494 von Albrecht Dürer zu Strassburg gemalte Porträts erwähnt; 1494 um Pfingsten trifft Dürer wieder in Nürnberg ein[4]): *Von einem Aufenthalt in Italien ist also in all diesen Quellenschriften nirgends die Rede.*

Schon Fiorillo[5]) hat nun aber mit Zugrundelegung eines Briefes von Dürer an Pirkheimer[6]) die Muthmassung ausgesprochen, dass der Passus dieses Schreibens „das Ding, das mir vor eilf Jahren so wohl gefallen hat etc." sich auf einen ersten Aufenthalt Dürer's in Venedig beziehen könnte; nur setzt Fiorillo diesen Aufenthalt dem Wortlaute des Briefes gemäss erst in's Jahr 1495.

R. v. Rettberg[7]) folgt Fiorillo, doch geht er mit noch grösserer Reserve vor, indem er lediglich bemerkt, Dürer *„scheine"* auf seiner ersten Wanderschaft in Italien geweilt zu haben. Herman Grimm[8]) tritt fester für eine erste italienische Reise ein und verlegt dieselbe auch in die Jahre 1493—94. Die ohnehin etwas verworrene Chronologie des Briefes an Pirkheimer macht er mit Hinweis auf den venezianischen Kalender noch verworrener.

Thausing war berufen, die Hypothese von Dürers venezianischem Aufenthalt zum Dogma zu erheben. Er that dies auch mit Hinweis auf künstlerische Zeugnisse aus Dürers erster Jugendzeit, Zeugnisse, die scheinbar wirklich für eine Reise nach Italien sprechen. Dem neuen Dogma konnte es somit bald nicht mehr an einer grossen Schaar von Gläubigen fehlen.

---

3) Dass es unzulässig sei, die Richtigkeit gerade dieses in sehr präciser Weise aufgeführten Passus des Inventars zu bezweifeln, hat schon Janitschek dargethan. (Geschichte der deutschen Malerei, 328 Anm.)

4) Familien-Chronik, a. a. O. 74.

5) Geschichte der zeichnenden Künste II 340.

6) Datirt aus Venedig von 7. Februar 1506 (Quellenschriften f. Kunstgeschichte III 6).

7) Archiv f. d. zeichnenden Künste VI 178.

8) Künstler und Kunstwerke I 139.

Ich werde mir gestatten, im Verlaufe dieser Abhandlung auf die unendlich vielen Gründe einzutreten, die Thausing und die grosse Schaar seiner Schüler und Nachfolger zu Gunsten der oben besprochenen Behauptung vorgebracht haben. Nach Allem scheint mir nun der heutige Stand der Dinge folgender zu sein:

Ursprünglich ist jedenfalls nur aus einer Art von Nothbehelf, um die unbequemen — durch wenig datirte oder datirbare Zeichnungen ausgefüllten — Jahre 1492—94 für Dürers Biographie ansprechend zu verwenden, die italienische Reise angenommen worden; heute aber ist diese an sich ja nicht ungeschickte Hypothese dergestalt in Fleisch und Blut aller Kunstschriftsteller übergegangen, dass sämmtliche später als 1493 anzusetzende Werke Dürers mit voreingenommenem Auge betrachtet werden, so dass der heutige Kunsthistoriker glücklich ist, wenn er vermeint, in einem Holzschnitt oder Kupferstiche Dürers eine venezianische Reminiscenz entdeckt zu haben; kurz, das ganze Dichten und Trachten aller neuerer Dürer-Biographen mit Ausnahme Ephrussi's geht dahin, Dürer sich möglichst schnell von der altdeutschen Kunst, in der er aufgewachsen ist, emancipiren zu lassen; wer sich heute erkühnt, dieser herrschenden Ansicht entgegenzutreten, muss gute Gründe dazu haben oder gewärtig sein, mit den gröbsten Waffen deutscher Kritik abgefertigt zu werden.

In der Kunstgeschichte scheint mir darüber so ziemlich Einigkeit zu herrschen, dass Dürer erst *nach* seinem für's Jahr 1492 gemeldeten Aufenthalt in Colmar und Basel, Italien besucht haben könne. Mit Recht wird für diese Angabe stets die oben citirte Stelle bei Scheurl angeführt, deren Passus »peragrata Germania« Janit-

schek[9]) wohl übersehen hat, wenn er annimmt, dass Dürers Besuch in Venedig in die erste Hälfte der Wanderschaft falle.

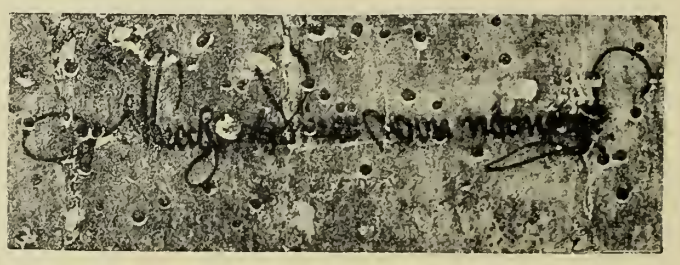
Falls wir nun den Beweis beizubringen im Stande sind, dass auch die *späteren* Jahre der Wanderschaft den jungen Nürnberger *nicht* nach Italien geführt haben, dass Dürer diese Zeit vielmehr in einer guten, deutschen Stadt, ausschliesslich von deutschen Meistern umgeben, zugebracht habe, wird voraussichtlich in der Kritik von Dürers Kunstweise eine gewisse Reaction eintreten — man wird der deutschen Kunst wieder geben, was der deutschen Kunst ist.

Leisten wir diesen Alibi-Beweis!

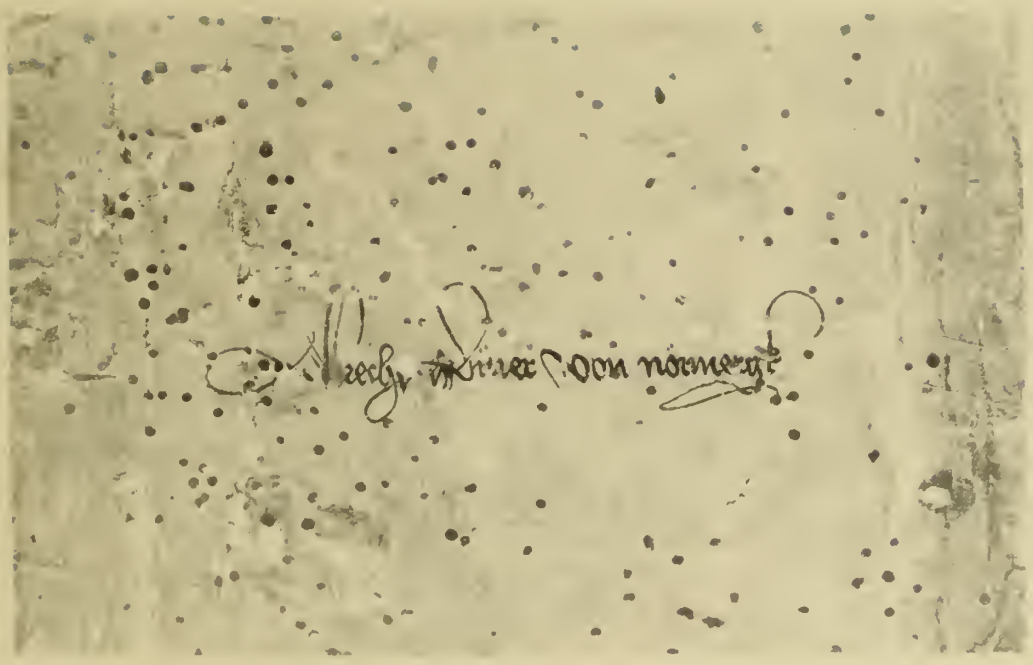
Die öffentliche Kunstsammlung zu Basel besitzt einen durch Wurmfrass stark beschädigten Holzstock: St. Hieronymus in seiner Zelle.

Ueber die Abdrücke des Stockes existirt schon eine eigene, nicht einmal ganz kleine Literatur; um so mehr ist es zu verwundern, dass die deutsche Forschung auf dieses treffliche Werk der Holzschneidekunst bis jetzt noch nicht aufmerksam geworden ist.

Was uns den Holzstock aber besonders werthvoll macht, ist die Thatsache, dass sich auf seiner Rückseite folgende, zwar durch Wurmfrass beschädigte, aber immer noch deutlich lesbare Inschrift findet:



9) a. a. O. 328 Anm.



Namenszug Albrecht Dürers auf der Rückseite des Holzstockes von St. Hieronymus.

Die Echtheit der Inschrift ist über allen Zweifel erhaben. Zum Vergleich bitte ich besonders die Inschriften auf den Costümbildern der Albertina, wohl die frühsten Proben von Dürers Schrift, beizuziehen: der individuelle Charakter der beiderseitigen Manuscripte ist ganz und gar derselbe: hier wie dort treffen wir z. B. die einem griechischen α ähnliche Form des *a* als Anfangsbuchstabens. Die Orthographie des Namens »Nörmergk« ist bei Dürer niemals eine constante gewesen. Auf frühen Werken lautet sie abwechselnd: »nörmerck, nörnperg, nörmerger frawen« etc.

Wenn übrigens die Schrift Dürer selbst auch nicht angehören würde und der seinigen nur genau nachgeahmt wäre, so müsste sie doch ihrem ganzen Character nach schon in der Frühzeit des XVI. Jahrhunderts in betrügerischer Absicht auf den Stock gesetzt worden sein. Wer verstand aber in damaliger Zeit, ein diplomatisch genaues Facsimile anzufertigen? Würde der Fälscher nicht viel lieber das populäre Monogramm hingezeichnet haben? Aus den Worten »von nörmergk« ersehen wir, dass Dürer zur Zeit, da er dieselben niederschrieb, fern von seiner Heimath geweilt haben muss, weshalb würde er sonst seinem eigenen Namen denjenigen seiner Vaterstadt beigefügt haben?

Die Frage endlich, ob nun wirklich nothwendiger Weise auch die *Zeichnung* des Stockes von Dürer herrühren müsse, kann von allen künstlerischen Gründen abgesehen, nur dahin beantwortet werden, dass es sehr gesucht wäre, wenn wir annehmen wollten, der junge Nürnberger hätte auf einem Holzstock, dessen Zeichnung von der Hand eines fremden Meisters herrührte, Schreibübungen angestellt. Uebrigens entspricht es ja auch vollkommen der herrschenden Sitte, dass der

Zeichner für den Holzschnitt seinen Namen auf die Rückseite der Stöcke setzt.

In welchem Jahr ist nun aber der Holzschnitt entstanden?

Bis heute waren nur zweierlei Abdrücke bekannt.

Alte, aus der dritten Ausgabe der Epistolae beati Hieronymi, 1497 zu Basel in der Offizin des Nicolaus Kessler erschienen[10]) und moderne, welche der Vorstand der Basler Universitäts-Bibliothek zu Anfang unsres Jahrhunderts vom Stock nehmen liess. Auf diesen neuen Abdrücken, die deutlich an den in den Schattenpartien sichtbaren Wurmlöchern erkenntlich sind, findet sich auch eine diplomatisch ungenaue Wiedergabe der Inschrift der Rückseite: Albrecht Dürer von Nörinberck f.

Passavant[11]) und Nagler[12]) kennen sowohl die Abdrücke von 1497 als auch die modernen mit der Inschrift.

Passavant weist die Autorschaft Dürers nicht gänzlich von der Hand und möchte das Blatt eventuell für eine Jugendarbeit halten; Nagler »will nicht entscheiden, mit welchem Recht der Stock Dürer zugeschrieben werde; ist Dürer der Zeichner, so ist er auch der Holzschneider gewesen, denn 1497 besass er noch keinen Gehilfen.«

Muther[13]) kennt nur die Ausgabe von 1497 und weiss nichts von einer Inschrift.[14])

---

[10]) Der Holzschnitt erscheint hier als Titelblatt des ersten Theiles der Briefe.

[11]) P. G. III 203. 246.

[12]) Monogrammisten I 191, 109.

[13]) Bücher-Illustration I 64. Nr. 463.

[14]) Eine 1507 zu Lyon für Koberger erschienene Ausgabe der Hieronymusbriefe besitzt vor jedem der drei Theile einen Holzschnitt, welcher Copie des unsrigen ist. Hase (die Koberger II. Aufl.) erwähnt das Buch nicht; Hr. W. L. Schreiber hatte die Güte, mir über den Holzschnitt folgende Mittheilungen zu machen: „ Text in den Büchern undeutlicher und verschwommener, namentlich das rechte Blatt des hebräischen Buches vollständiger Krickelkrakel. Schraffirung ist wesentlicher roher,

Die ganze Sachlage ändert sich nun aber vollständig durch den Nachweis, dass das Blatt sich bereits in der nur in einer verschwindend kleinen Anzahl von Exemplaren erhaltenen zweiten Ausgabe der Hieronymusbriefe, *1492* bei Kessler erschienen, vorfindet.

Hätten Passavant und Nagler von dieser Thatsache etwas gewusst, sie würden den Holzschnitt sicherlich an anderer Stelle beschrieben haben. Der Stil der Composition, mit dem wir uns später näher beschäftigen werden, hat ja allerdings auf den ersten Anblick wenig Verwandtes mit der 1497 doch schon scharf ausgeprägten Kunstweise Dürers.

1489 hatte Kessler eine erste Ausgabe der „Epistolae Sancti Hieronymi", noch ohne Holzschnitt veranstaltet. Am Schlusse des dritten Theiles des Buches, welches uns hier weiter nicht interessirt, sind einige Disticha abgedruckt, darunter eines, das die Jahreszahl angibt:

mille quadringentos octaginta annos numerabis
cumque novem spicis credito pressus eram.[15])

Dieselben Disticha finden sich auch in der II. Ausgabe von 1492, *welche zum ersten Mal unsern Holzschnitt enthält;* die Jahreszahl wird folgender Massen angedeutet:

mille quadringentos nonaginta annos numerabis atque duos junge, credito
pressus eram[16]).

Die dritte Ausgabe, die ebenfalls den Holzschnitt besitzt, zeigt unter den Versen blos die Jahreszahl in römischer Schrift: MCCCCXCVII.[17])

---

das Gesicht des Cardinals gröber und dann fehlt das Fensterchen, welches links neben dem offenen Thor oberhalb des Bücherbrettes auf dem Original sichtbar ist, vollständig."

15) Stockmeyer und Reber, Beiträge zu Basler Buchdruckergeschichte 60. 21.

16) Stockmeyer und Reber, a. a. O. 61. 32.

17) Stockmeyer und Reber, a. a. O. 63. 42.

Fürwahr, es ist ein seltsames Zusammentreffen, dass uns Scheurl in der oben angeführten Stelle ausdrücklich für das Jahr 1492 die Anwesenheit Dürers in Basel meldet und dass aus demselben Jahr 1492 sich ein mit Dürers vollem Namen bezeichnetes Werk in Basel erhalten hat.

Schade, dass von des Nürnbergers ersten künstlerischen Versuchen nur so dürftige Reste auf uns gekommen sind; alle gehören zudem noch den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts an; es wird uns durch diesen Mangel ungemein schwer, die nöthige Anknüpfung der frühesten Zeichnungsproben mit diesem Holzschnitt von 1492 zu finden, zumal der ursprünglichen Zeichnung des Stockes von einem ungeschickten Formschneider übel zugesetzt worden ist.

Richten wir aber unsern Blick vorwärts statt rückwärts, so sehen wir bald, dass der Hieronymus-Holzschnitt nur das erste Glied einer langen Kette von Werken gewesen ist, die Dürer zu Beginn der 90er Jahre für baslerische Offizinen geschaffen hat; das erste in Basel entstandene Werk ist 1492 datirt, das letzte derselben dürfte in den Februar oder März 1494 fallen; *eine Reise nach Venedig kann also in den Jahren 1492—94 nicht stattgefunden haben.*

Um Dürers Thätigkeit in Basel recht verstehen zu können, wird es gut thun, die ersten Jahre der Wanderschaft des jungen Gesellen näher zu betrachten und deren muthmassliche Ziele ins Auge zu fassen.

Das einzige *literarische* Zeugniss, das wir über Dürers Wanderschaft besitzen, ist die schon mehrmals angeführte Stelle bei Scheurl: »tandem peragrata Germania cum anno nonagesimo secundo Colmariam venisset etc.«

Künstlerische Zeugnisse, die uns zur Kenntniss der Etappen in Dürers ersten zwei Wanderjahren einen positiven Anhalt bieten könnten, gibt es keine. Scheurls Aussage ist aber so deutlich und klar, dass es gewiss Unrecht wäre, wenn wir ihre Glaubwürdigkeit bezweifeln wollten.

Janitschek[18]) hat mit richtigem Gefühle Thausings[19]) Aussagen gegenüber die Muthmassung ausgesprochen, dass Dürer 1490—92 wohl kaum in süddeutschen Werkstätten gearbeitet haben könnte; der Tod Schongauers wäre dem jungen Künstler bei den lebhaften Beziehungen der Colmarerschule zu Ulm, Augsburg, Strassburg et. c. nicht verborgen geblieben. In Italien aber, wie Janitschek vorschlägt, kann Dürer damals auch nicht geweilt haben, Scheurls deutliche Worte zeugen dagegen. Sandrart[20]) spricht von einem vierjährigen Aufenthalt Dürers in den Niederlanden, eine Behauptung, die keine weitere Beachtung verdient, da Scheurl, das Imhoffsche Inventar und gewichtige künstlerische Gründe dagegen sprechen. Thode[21]) denkt an Köln als Dürers Reiseziel, eine Hypothese, die sich mit richtiger Consequenz aus dem völlig kölnischen und ganz und gar nicht schongauerartigen Madonnenbildchen, das Thode Dürer zueignet, ableiten liesse. Wäre das Madonnenbildchen wirklich, wie Thode will, ein echtes Werk Dürers, so müsste der junge Künstler allerdings nothwendiger Weise Einflüsse der Kölnerschule empfangen

---

[18]) a. a. O. 328 Anm.
[19]) Dürer, I 98 ff.
[20]) Teutsche Akademie II 222.
[21]) Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 10, 10.

haben. Da nun aber das Gemälde *nicht* von Dürers Hand herrührt, fällt auch Thodes Behauptung dahin.

Ich habe meinerseits von jeher das unbestimmte Gefühl gehabt, dass Dürer von 1490 bis 1492 in den östlichen Landen des Reichs geweilt haben müsse. Schon durch seinen Vater muss der Künstler Beziehungen zu den deutschen Colonien in Ungarn gehabt haben. Ein Aufenthalt in diesen abgelegenen Gegenden würde uns auch die Unkenntniss von Schongauers Tod zur Genüge erklären.

Namentlich durch Thode[22]) und Robert Vischer[23]) sind wir heute über die Ausbreitung der Nürnberger Kunst im Osten Deutschlands unterrichtet. Jedoch nicht nur in Breslau, sondern auch in Ungarn und den ehemals polnischen Landen finden wir noch immer eine grosse Zahl von Denkmälern nürnbergischer Kunstweise. Durch mehrmaligen Aufenthalt in Krakau bin ich zur Ueberzeugung gelangt, dass in der polnischen Krönungsstadt an der Wende des XV. Jahrhunderts eine rührige deutsche resp. nürnbergische Künstler-Colonie bestanden haben müsse. Die nähere Erforschung der zahlreichen noch erhaltenen Tafelbilder[24]) und Altäre wäre wohl eine lohnende Aufgabe für eine Spezialarbeit.

---

[22]) Malerschule von Nürnberg 1891.

[23]) Studien zur Kunstgeschichte 386 ff.

[24]) Die hauptsächlichsten Fundstätten von Werken altdeutscher Malerei sind in Krakau:

1) Die Städtische Sammlung im Tuchhaus.
2) Die Marienkirche.
3) St. Aegidius am Fusse des Schlossberges (11 Passionsbilder).
4) St. Catharina in der Vorstadt Kasimierz (12 Passionsbilder und Altar mit doppelten Flügeln, Johannes dem Almosengeber geweiht; ferner in der Mater consolationis Capelle des Kreuzgangs ein altdeutsches Fresko.)
5) Fronleichnamskirche: (Kasimierz) ein Madonnenbildchen.

Nach der Sitte der polnischen Kirchenverwaltungen wurden leider in neuerer Zeit eine grosse Anzahl guter altdeutscher Bilder durch plastisch aufgesetzte goldene und silberne Zierrate verunstaltet und dadurch ihres ursprünglichen Characters natürlich beraubt.

Weiter nach Süden finden sich in Bartfeld unweit der alten ungarisch-polnischen Grenze noch sieben grosse Flügelaltäre, unter welchen ich besonders auf den in Schongauer'scher Kunstweise ausgeführten »Weihnachtsaltar« aufmerksam machen möchte.[25]) Kaschau musste neuerdings das Beste an Budapest abgeben; der mächtige St. Elisabeth-Altar, einstiger Hochaltar der Cathedrale, ist heute unter Nr. 185, 1—24 in der ungarischen Landesgemälde-Galerie zu Pesth aufgestellt.

Vischer[26]) kennt die Kaschauer Tafelbilder wohl nur aus dem nicht ganz schlechten Stiche bei Förster[27]) und denkt hiebei an den Meister von Grossgmain; ich notirte mir s. Z.: »Aehnlich den Bildern des Heilsbronner-Altars, nur ist die Färbung der Kaschauer Gemälde bräunlich.«[28])

Von der Hand desselben Meisters besitzt die St. Elisabethenkirche von Kaschau noch immer einen Flügelaltar; ein späteres nürnbergisches Altarwerk befindet sich in der St. Michaelskapelle ebendort.[29])

Durch diesen kleinen Excurs wollte ich nur auf das ausserordentlich rege Kunstleben hinweisen, das Dank einer Reihe von Nürnberger Malern und Bildnern, in den östlichen Landen des Reichs und deren Grenzstaaten herrschte. Veit Stoss lebte bis 1496 in Krakau und jedenfalls muss er einen oder mehrere Maler, die sicherlich gleichfalls Nürnberger waren, als Geschäftsgenossen zur Seite gehabt haben; auch Conrad Celtes,

---

[25]) Lotz, Kunsttopographie Deutschlands II 39, erwähnt elf Altäre; vergl. auch die Notizen in Schorns Kunstblatt 1837. 410.

[26]) Studien, 463.

[27]) Denkmale Band VIII. Hier werden die Gemälde pag. 17 geradezu Wolgemut zugeschrieben.

[28]) Am Altarwerke sind deutlich zwei Meister zu unterscheiden: Ein Handwerker und ein achtbarer Künstler. Obige Notiz betrifft nur die Werke des letztern.

[29]) Die Photographen Krieger in Krakau und Letzter in Kaschau haben einzelne wenige der angeführten Tafelbilder aufgenommen.

bald einer von Dürers nahen Bekannten, weilte von 1488 bis 1490 in Krakau. Ist es da zu verwundern, wenn es den jungen Dürer auf seiner Wanderschaft nach dieser Colonie Nürnbergs hinzog?

Eigenthümlich trifft es sich auch, dass 20 Jahre später Hans von Kulmbach, der dem grossen Meister stets besonders nahe gestanden hat, für einige Jahre nach Krakau zieht, und dass demselben Hans Dürer, unseres Künstlers Bruder, bald nachfolgt.

Ist die Vermuthung nun nicht ansprechend, dass Dürer schon zur Zeit seiner ersten Wanderschaft in Krakau Verbindungen angeknüpft habe, die später seinen Schülern und Verwandten von hohem Werth werden sollten?

Krakau und andere grössere Städte Polens und Ungarns mit ihrem reindeutschen Bürgerthum durfte Scheurl ohne Schwierigkeit zu »Germania« rechnen.

Wie bereits bemerkt, bin ich ausser Stande, meine Ansicht über einen Aufenthalt Dürers im Osten materiell begründen zu können. Doch wird mir vielleicht die Zeit früher oder später die nöthigen Beweismittel liefern.

Scheurl meldet nun, dass Dürer 1492 — es war wohl bald nach der »alten Fastnacht« also im Februar oder März[30]) — in Colmar eintraf und von den Brüdern des ein Jahr zuvor verstorbenen Martin Schongauer freundlich empfangen wurde. Wahrscheinlich ist der junge Künstler ohne Nürnberg zu berühren, — denn dort würde er den Tod Schongauers gewiss erfahren haben — von Norden her über Breslau durch die sächsischen Lande nach Colmar gewandert. Hat Dürer nun in Colmar

[30]) Daniel Burckhardt, Schule Martin Schongauers, 76 ff.

gearbeitet oder nicht? Ich glaube das erstere. Schon die Worte Scheurls »a Martini fratribus susceptus benigne atque humane tractatus est« sprechen dafür, dass der junge Maler nicht nur vorübergehend in dem seit Martins Tod wohl ziemlich verwaisten Kunstcentrum verweilt habe.

Eine künstlerische Reminiscenz an diesen Colmarer Aufenthalt hat Seidlitz[31]) mit feinem Blick in einer Dürer'schen Zeichnung nachgewiesen, einer Composition der »Darstellung im Tempel«, die sicherlich auf ein Schongauer'sches Original zurückgeht.

Gewiss hat sich aber Dürer nicht nur nach den Werken des eben verstorbenen Martin Schongauer gebildet, sondern er ist augenscheinlich auch zu dessen Bruder Ludwig in nahe Beziehungen getreten.

Es fällt schwer, Ludwig Schongauer heutzutage völlig gerecht zu werden. Als Künstler wird er uns stets ganz und gar handwerksmässig erscheinen, auch seit wir wissen, dass er — allerdings wohl nur in seiner Eigenschaft als Haupt der Colmarerschule — einen nicht unbedeutenden Einfluss auf seine elsässischen Zeitgenossen ausgeübt hat.

Ludwig Schongauer ist offenbar nur wenige Monate, vielleicht nur wenige Wochen vor Dürer in Colmar eingetroffen. Beweis dafür ist die Thatsache, dass sein Name auf der 1492er Liste der neuaufgenommenen Colmarer Bürger noch fehlt und erst am folgenden Termin der Bürgeraufnahmen, der alten Fastnacht 1493, eingetragen wird.

---

31) Repert. für Kunstwissenschaft VI 204. Das Wiener Blatt, Vorbild dieser Handzeichnung, halte ich übrigens immer noch für echt. Wäre es auch nur Copie, würde es an der Thatsache nichts ändern, dass Dürer eine Zeichnung Schongauers nachgebildet habe.

Dieselbe Composition Schongauers ist uns noch in einem Tafelbild der Sammlung des Frhrn. von Bodeck-Ellgau auf Heidenfeld erhalten, das Scheibler laut Auctionscatalog der Richtung Holbeins d. Ä. oder Zeitbloms zuschreibt. Die linke Seite des Gemäldes gleichen Gegenstandes in Colmarer Museum (Cat. Nr. 119) deckt sich im Ganzen mit der des Wiener Blattes, die rechte Seite hingegen ist stark verändert.

Von 1486 an hatte der Meister nicht nur als Handwerker, sondern auch als Künstler zu Augsburg gewirkt.

An Zeugnissen seiner dortigen Thätigkeit fehlt es uns heute nicht mehr, wenn wir auch von den vier Tafelbildern des Augsburger Doms als von Werken seiner Hand absehen wollen.

1488 gab Ratdolt zu Augsburg eine »Chronica Hungariae« heraus, ein Buch, dessen Holzschnitte Ludwigs Mitarbeit ganz evident zeigen.

Ich bitte, in Muthers Bücher-Illustration B. I. Seite 43 nachzuschlagen und den daselbst reproducirten Holzschnitt des Ratdolt'schen Buches mit der oben stehenden Zeichnung Ludwigs[32]) zu vergleichen. Wir werden dieselben Typen der dargestellten Krieger finden, dieselben Pferde, die-

selben kugeligen Bäume, dieselben sanft abgerundeten Hügel, ja sogar das prägnante Motiv des laufenden Mannes mit dem Hunde wiederholt sich im Hintergrund beider Compositionen.

Zum Zeichnen für den Holzschnitt ist also Dürer wahrscheinlich schon in Ludwigs Werkstatt angeleitet worden, so dass wir Springers Hypothese[33]), der junge Nürnberger werde wohl bei venezianischen Typographen gelernt haben, kaum mehr nöthig haben.

Gewiss wird Ludwig Schongauer Dürer auch den ersten Unterricht in der Technik des Kupferstichs ertheilt haben.

Wir werden sehen, dass sich ein 1493 entstandenes Werk Dürer's an das Meisterstück Ludwigs, die Jacobusschlacht[34]) anlehnt, an eine Arbeit, welche zwar technisch mit den bezeichneten Stichen Ludwigs kaum übereinstimmt, die sich jedoch ihrer ganzen Kunstweise nach deutlich genug als Schöpfung von Martins Bruder offenbart.

Wahrscheinlich im Spätsommer 1492 hat Albrecht Dürer Colmar verlassen und ist auf der grossen Heerstrasse südwärts, nach Basel gewandert.

Zu Ende des XV. Jahrhunderts mag es am Rhein — vielleicht mit alleiniger Ausnahme Kölns — wohl keine Stadt gegeben haben, die gleich Basel einen begabten Künstler anlocken musste.

---

32) Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Tafel III.

33) Grundzüge der Kunstgeschichte III. Aufl. S. 475.

34) Bartsch VI, 143. 53. Man vergleiche die »Jacobusschlacht mit dem Holzschnitt 5 b des »Ritters v. Thurn«: »wie eym Ritter in eynem stryt sin houpt ward abgeschlagen et. c.«

Den hohen Aufschwung, den Künste und Wissenschaften in der alten Rheinstadt am Vorabend der grossen Zeit der deutschen Renaissance genommen haben, schildert Woltmann in einem anziehenden Abschnitt seiner Holbein-Biographie[35]).

Für unsern Zweck ist die Thatsache besonders wichtig, dass Dank den durch die neugegründete Universität angeregten geistigen Bestrebungen auch der Buchdruck sich zu Basel mächtig entwickelte und bald auf einer stolzen Höhe angelangt war.

Seit Anfang der 80er Jahre begannen die baslerischen Offizinen, auch illustrirte Bücher herauszugeben, die Anfangs allerdings noch mit nur sehr rohen Holzschnitten geziert waren[36]) und Mithilfe von eigentlichen Künstlern wohl kaum bedingten. Bald änderte sich die Sachlage ganz und gar.

Ich bin nun geneigt, diesen neuen Aufschwung der baslerischen Offizinen hauptsächlich in den sehr nahen Beziehungen zu suchen, die Basels Buchdrucker, allen voran Hans Amerbach, von jeher zu Anton Koberger, dem grossen Nürnberger Verleger und Drucker unterhielten. Träger solcher Beziehungen scheint zeitweise auch der junge Dürer gewesen zu sein.

Dürer wurde wohl kaum allein durch das Verlangen, dem ehrsamen Goldschmied Georg Schongauer die Hand zu drücken, nach Basel geführt.

---

35) Hans Holbein und seine Zeit I 101 ff.
36) Muther, Bücher-Illustration I 64 ff.

Zwei Jahre zuvor, eben als der junge Geselle seine Wanderschaft antrat, war Wolgemut mit den Zeichnungen zu den Holzschnitten des 1491 erschienenen »Schatzbehalters« beschäftigt; der Verleger des Buches war Anton Koberger. Wenn wir nun auch nicht annehmen wollen, dass Dürer an der Herstellung der Illustrationen mitthätig gewesen sei, so ist es doch gewiss mehr als wahrscheinlich, dass Anton Koberger, der sicherlich im Hause Wolgemuts ein- und ausging, auf den vielversprechenden Lehrjungen aufmerksam wurde und demselben auch auf die Wanderschaft manchen Fingerzeig und guten Rath mitgab; zudem war Koberger des jungen Albrecht Dürer Gevatter.

Der jedem jungen Burschen eigene Wandertrieb hat Dürer Anfangs in von der grossen Heerstrasse weitabgelegene Lande geführt; der Geselle wollte jetzt noch nicht sesshaft werden, es gelüstete ihn mehr, die weite Welt zu schauen. — Erst nach zwei Jahren, des Handwerksburschenlebens satt, mochte sich in Dürer wieder die Sehnsucht nach dauernder ernster Beschäftigung geregt haben und so trat er, — vielleicht schon nach moderner Art durch ein Geleitschreiben Kobergers empfohlen — in die Dienste der baslerischen Offizinen.

Anton Kobergers Bekanntschaft mit dem seit ca. 1475 in Basel thätigen Hans Amerbach reicht wohl bis ins Ende der 70er Jahre zurück.[37]) Vermuthlich waren es die Strassburger Messen, welche die beiden Männer nicht nur geschäftlich, sondern auch freundschaftlich einander nahe brachten. Zeugen für die herzliche Art und Weise, in welcher Koberger und Amerbach gegenseitig verkehrten, sind die zahlreichen, heute noch auf der Basler Universitätsbibliothek erhaltenen Briefe Kobergers.[38])

---

[37]) Oscar Hase, die Koberger. Zweite, umgearbeitete Auflage. 188 ff.
[38]) Als Anhang zum angeführten Buche von Oscar Hase abgedruckt.

So mag sich Dürer leicht in die neuen Verhältnisse eingelebt haben, da er fühlte, dass Amerbach, sein jetziger Arbeitgeber, durch weit engere als geschäftliche Bande mit Nürnberg verknüpft war.

Noch 1507, als aus dem Wanderburschen schon der weitberühmte Meister geworden war, erkundigt sich Dürer in einem reizenden Briefe an Hans Amerbach mit einigen liebenswürdigen Worten auch nach dem Befinden von dessen »erberen Hawsfrawen.« Diess zeigt doch deutlich, dass Dürer auch persönlich zur Buchdruckerfamilie in nahe Beziehungen getreten war.[39])

Da Dürer nach seiner Ankunft in Basel keiner Zunft beigetreten ist, wird es wohl schwerlich jemals gelingen, seinen Namen in Basel archivalisch nachweisen zu können.

Höchst wahrscheinlich hat sich der junge Nürnberger nicht in die Werkstatt eines eigentlichen Malers als Geselle aufnehmen lassen; viel eher wird er als »Carten- oder Helgenmaler« in den verschiedenen Offizinen abwechselnd gearbeitet und dadurch auch Fühlung mit der eigentlichen Buch-Illustration gewonnen haben. Wohl nur wenige Monate nach seiner Ankunft in Basel hat Dürer seine erste Zeichnung für den Holzschnitt ausgeführt: den St. Hieronymus, Titelblatt der Kessler'schen Ausgabe der Hieronymusbriefe von 1492.[40]) Stolz hat der junge Künstler seinen vollen Namen auf die Rückseite des Stockes gesetzt.

Zeugniss für Dürers Thätigkeit in der Amerbacher'schen Offizin sind keine gedruckten Bücher mit Holzschnitten, deren kümmerliche Technik uns heute nur noch leise den ursprünglichen Geist der Zeichnung hätte

---

39) His, Zeitschrift für bildende Kunst 1868. 11. Thausing, Quellenschriften III 23. X.
40) Ueber Kessler-Kobergersche Beziehungen vergl. Hase a. a. O. 216 ff.

ahnen lassen. Nein, ein freundliches Schicksal hat uns eine Reihe noch ungeschnittener Stöcke erhalten, die einen Hauptschatz der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel bilden, obschon sie seit langen Jahren in Kisten verpackt, dem Auge des Forschers verborgen blieben und nur ein einziges Mal[41]) die so reich verdiente Erwähnung gefunden haben. Die durch Basilius Amerbach gegen Ende des 16. Jahrhunderts angelegten Inventare, die doch sonst mit aller nur wünschbaren Ausführlichkeit über die Kunst Holbeins und der spätern Schweizer Meister handeln, wissen nichts von den Holzstöcken, welche doch schon allein durch die Thatsache, dass sie sich auf der Basler Kunstsammlung befinden, ihre Provenienz aus dem ehemaligen Amerbach'schen Cabinet und somit wohl auch aus dem Besitze des Buchdruckers Hans Amerbach bekunden.

Es lässt sich ein noch handgreiflicherer Beweis für diese Vermuthung finden: Ein Stock — der wie alle übrigen Illustration zu einer Lustspielscene aus Terenz ist — zeigt auf der Rückseite eine Reihe männlicher und weiblicher Vornamen, die augenscheinlich der 1534 geborene Basilius Amerbach in kindlichem Alter als eine Art von Schreibübung in Ermangelung geeigneteren Materiales auf den Stock gesetzt hat.[42]) Unter den ca. 15 ohne weitern logischen Zusammenhang hingeschriebenen Taufnamen finden wir: Faustina, Bonifacius, Basilius, Margaritha und zuletzt die Worte: Basilii magni liber est hic.

---

[41]) Woltmann, deutsche Kunst im Elsass 269. — Sämmtliche Holzstöcke, resp. deren Zeichnung, werden hier in ziemlich kritikloser Weise als Werk eines und desselben Künstlers angesehen und ihre Entstehung ohne Grund später als 1496 angesetzt; dass Sebastian Brant in naher Beziehung zum Zeichner der Stöcke gestanden, hat Woltmann bereits geahnt.

[42]) Zum Vergleich zog ich einige 1544 datirte Autographen des Basilius Amerbach heran und gelangte zum Ergebniss, dass der Knabe ungefähr in seinem zehnten Lebensjahre die Stöcke beschrieben haben müsse. Vergl. Band Bb. I 19 der Basler Universitätsbibliothek.

Die zuerst genannten Namen, Faustina, Bonifacius, Basilius, Margaritha sind eigentlich Amerbach'sche Familien-Vornamen[43]) und wenigstens die drei ersten waren im beginnenden 16. Jahrhundert zu Basel sonst ganz und gar ungebräuchlich.

Einem Kind, das aus dem Gedächtniss beliebige Vornamen niederschreiben soll, werden natürlicher Weise stets die Namen seiner nächsten Verwandten zuerst in die Feder fliessen; dass dann die Worte: »Basilii liber est hic« deutlich dafür sprechen, dass eben Basilius der kleine Sünder gewesen ist, der sich an den werthvollen Reliquien der grossväterlichen Offizin vergangen hat, bedarf wohl keiner weitern Auseinandersetzung mehr.

Von diesen Stöcken — Illustrationen zu den Comödien des Terenz — ist nur ein Dutzend geschnitten worden und die Auswahl dieses Dutzend beweist, dass der Drucker und Verleger Hans Amerbach niemals so weit gekommen ist, systematisch die Arbeit des Schneidens betreiben zu lassen; denn aus vier verschiedenen Lustspielen sind einzelne Scenen von den Xylographen herausgegriffen worden, gewöhnlich zudem noch solche aus den spätern Acten der Stücke.

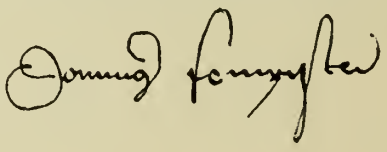
Sämmtliche Illustrationen zu »Andria« und die meisten derselben zum »Eunuchen« rühren nun aber von Dürer's Hand her.[44])

Besser als durch Worte wird sich jedermann durch einen stilistischen Vergleich zwischen dem voll bezeichneten Holzschnitte des Hl.

---

[43]) Bonifacius war der Vater, Margaritha die Tante und Faustina die Schwester des jungen Basilius.

[44]) Unter den Holzschnitten zu Phormio ist blos die Illustration von Act I, Sc. 1 ein Werk Dürers, die übrigen rühren von einem sonst urkundlich nicht nachweisbaren Basler Meister Dominicus Formysen her.



Hieronymus einerseits und der reizenden Scene aus dem »Eunuchen«[45]) andererseits von der Richtigkeit dieser Thatsache überzeugen lassen.

Die Zeichnung zeugt allerdings dem Holzschnitt gegenüber von einem weiter entwickelten Schönheitssinn des jungen Dürer; manche Mängel des Schnitts werden aber wohl dem recht ungeschickten Formenschneider zur Last zu legen sein, so achte man z. B. auf die Nische mit dem kleinen Waschgeschirr, die sich auf Zeichnung und Schnitt in gleicher Gestalt wiederholt; aber wie hart haben sich nicht die Linien im Schnitt gestaltet!

Uebrigens zeigen Holzschnitt und Zeichnung doch noch immer gewisse gemeinschaftliche Eigenthümlichkeiten der Technik, so z. B. die characteristische Schraffierungsweise durch kurze, hinter einander gesetzte Strichelchen: eine Art der Mache, die sich z. B. noch in den Holzschnitten zur Apocalypse nachweisen lässt.

Motive, die Dürer ursprünglich eigens für den Hieronymus-Holzschnitt geschaffen hatte, wendet er später noch häufig in seinen Illustrationen zur »Andria« und zum »Eunuchen« an. So werden wir noch mehrmals den Hieronymus-Typus finden (z. B. Chremes in »Andria«), häufig das Intérieur (z. B. Act IV 7 des Eunuchen,) sehr oft auch den reizvollen Ausblick in die Gassen einer mittelalterlichen Stadt; die Staffage dieser Strassenbilder wird sogar in einer Zeichnung zu »Andria«[46]) genau wiederholt. Ein Vergleich des Faltenwurfs von St. Hieronymus mit den in den Illustrationen zu Terenz vorkommenden Draperien wird besonders kräftig für die stilistische Identität dieser verschiedenen Werke

---

[45]) Act IV 7.
[46]) Act I Scene 4.

sprechen; und wie eng schliessen sich nicht die ersten mit Dürers Monogramm bezeichneten Holzschnitte und Kupferstiche an die Terenz-Zeichnungen an! Jedem Kenner der frühesten Kunstweise Dürers werden die Compositionen zu »Andria« und zum »Eunuchen« wie nahe Verwandte vorkommen, die er bisher zwar noch nicht von Angesicht zu Angesicht gesehen hat, bei denen er sich aber doch gleich nach der ersten Begrüssung heimisch fühlt.

Aus der nahen Verwandtschaft der Terenz-Illustrationen mit dem Hieronymus-Holzschnitt geht deutlich hervor, dass beide ungefähr gleichzeitig, die Terenzbilder etwa Ende 1492 oder Anfangs 1493 entstanden sind.

Durch seine Thätigkeit für die Amerbach'sche Offizin ist Dürer auch mit der Hauptzierde der jungen Basler Universität, dem als Rechtsgelehrten wie als Historiker und Dichter ausgezeichneten *Sebastian Brant* in nahe Berührung gekommen.

Es ist bekannt, dass die hohe Blüthe, zu welcher gegen Ende des XV. Jahrhunderts die Basler und Strassburger Bücherillustration gelangt ist, wohl in erster Linie Brant zum Verdienst angerechnet werden muss. Die zu Anfang unseres Jahrhunderts herrschende Ansicht, dass Brant selbst sowohl als Zeichner wie sogar auch als Holzschneider thätig gewesen sei, darf heute mit Recht als überwundener Standpunkt angesehen werden. Immerhin wollen wir aber den persönlichen Antheil Brants an der Bücher-Illustration auch nicht zu gering anschlagen. Dass der Gelehrte dem oft wohl nicht einmal des Lesens kundigen Zeichner

Skizzen anfertigen musste, die den Inhalt der zu illustrierenden Buchstelle angaben, wurde bisher immer angenommen, nur über den künstlerischen Werth dieser supponirten Skizzen scheint man niemals recht in's Klare gekommen zu sein.

Charles Schmidt[47]) hat die richtige Muthmassung ausgesprochen, dass die Brant'schen Entwürfe wohl kaum einen eigenen Stilcharacter gehabt haben, da die Kunstweise der vielen unter Brants Aegide entstandenen Holzschnitte eine ganz unendlich verschiedene ist.

Glücklicher Weise klären uns auch über diese Frage die Terenz-Illustrationen völlig auf.

Es darf wohl als erwiesen betrachtet werden, dass die 1496 von Grüninger zu Strassburg edirten Comödien des Terenz ursprünglich in Basel erscheinen sollten und zwar in einer von Hans Amerbach herauszugebenden Bearbeitung des Brant. Brants Antheil an dieser niemals erschienenen Basler Ausgabe steht ganz fest durch die Thatsache, dass der Gelehrte mit oft sehr flüchtiger Hand[48]) auf die Rückseite der Holzstöcke jeweilen die ersten Worte der Scene, welcher die Zeichnung (der andern Seite) zur Illustration dienen soll, niedergeschrieben hat, z. B. Andr. Act III Sc. IV Ad te ibam simo.

Die eben genannten von Zeichner künstlerisch zu bearbeitenden Skizzen wird Brant wohl gewöhnlich auf einem besondern Blatt Papier entworfen haben; nur einmal hat er sich hiezu der Rückseite eines bereits gezeichneten Holzstockes bedient und diesem Zufall verdanken

---

47) Histoire littéraire de l'Alsace. I 328.

48) Herr Dr. Ludwig Sieber hat mit mir die Identität der Schrift auf den Stöcken mit beglaubigten Autographen Brants erkannt.

St. Hieronymus. (Holzschnitt Dürers aus der 1492 bei Kessler erschienenen Ausgabe der Hieronymus-Briefe.)

Wie eyn Burger syn Wyb zu der Erden warff. (Holzschnitt aus dem Ritter vom Thurn 11 a.)

wir es auch, heute einmal einen Blick in das Verhältniss von Humanist zu Künstler thun zu dürfen.

Die vierte Scene des 5. Actes von »Andria« sollte dargestellt werden und Brant benützte für seine Vorzeichnung die Rückseite des Holzstockes zur ersten Scene des dritten Actes des »Eunuchen«.

Die Skizze belehrt uns, dass die Kunstgeschichte der vergangenen Tage Unrecht gethan hat, Brant zu den Künstlern zu

Rütter & schriber (Holzschnitt aus Brants »Narrenschiff«)

rechnen: ein Künstler von Gottes Gnaden würde die Linien einer auch noch so flüchtigen Skizze ganz unwillkürlich jedenfalls eleganter gezogen haben.

Der Gelehrte aber begnügte sich, die einzelnen Personen der Scene nur durch einige äusserliche Attribute wie Federhut, Pelzkappe, lange Robe et. c. zu characterisiren. Der ausführende Künstler — eben unser junger Dürer — verstand es, die Geheimschrift der Brantischen Zeichnung

Zeichnung zu »Eunuch« IV 7.

zu dechiffriren, er hat die skizzirte Composition in seiner von einer spätern Hand leider pietaetlos retouchirten Zeichnung genau wiederholt, dieselbe natürlich aber, da er für den Holzschnitt arbeitete, von der Gegenseite nachgebildet. So wissen wir also heute, wie die »visierlichen Angebungen des hochgelerten Doctors Seb. Brant seligen«[49]) ausgesehen haben.

Deutlicher als meine Worte es vermögen, zeigen diese Terenzbilder jedem unbefangenen Beschauer, dass auch die 45 Holzschnitte des 1493 bei Furter zu Basel erschienen »Buch des Ritters vom Thurn et. c.« Werke Dürers sind und dass somit auch eine Reihe von Illustrationen

49) Steiners Vorrede zu Petrarca's »de remediis utriusque fortunae.«

des 1494 von Basler Buchdrucker Bergmann edirten »Narrenschiffes« auf den jungen Nürnberger zurückgehen müssen,[50]); so hat sich Brant also noch ein zweites Mal der Beihilfe Dürers bedient.

Mit Genugthuung darf ich hier bemerken, dass schon vor mir — allerdings auf ganz anderem Wege — einige deutsche Forscher zu demselben Ergebniss gelangt sind.

v. Rumohr[51]) hat zuerst die Muthmassung ausgesprochen, »dass Dürer wahrscheinlich an den Holzschnitten des Narrenschiffes, Basel 1498 (sic!) mitgeholfen habe, da einzelne Blätter des Meisters spätere Entwicklung vorauszubedeuten scheinen«; v. Seidlitz[52]) hat es bedauert, dass die Forscher Rumohrs Hypothese bis jetzt stets mit Stillschweigen übergangen haben. Aehnlich wie Rumohr muss auch Robert Vischer gefühlt haben, da er die Bemerkung machte,[53]) dass eine Dürersche Zeichnung von 1496 stark an die Holzschnitte des »Ritters vom Thurn« erinnere und dass das Narrenschiff und »der Ritter vom Thurn« wohl den jungen Dürer beeinflusst haben.[54])

Das letzte Werk, das Dürer zu Basel — wahrscheinlich kurz vor seiner Abreise — für den Holzschnitt gezeichnet hat, ist das Titelbild der 1501 von Celtes edirten »opera Roswithae«; es stellt dar, wie Celtes Friedrich dem Weisen sein Buch überreicht. Der Holzschnitt ist bereits sieben Jahre vor der Herausgabe des Werkes entstanden und zwar im Auftrage Amerbachs, denn 1494 hatte Hans von Trittenheim die

---

[50]) Eine eingehende stilkritische Untersuchung der Holzschnitte des »Narrenschiffs« behält sich der Verfasser vor, ebenso auch die genaue Aufzählung sämmtlicher in Basel entstandener Werke Dürers.

[51]) Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst, pag. 81.

[52]) Beilage zur Allgem. Zeitung vom 16. Juli 1890.

[53]) Studien zur Kunstgeschichte 177 Anm.

[54]) a. a. O. 417.

Herausgabe der opera Roswithae durch die Amerbachsche Offizin angekündigt.[55])

Wie hat sich aber jetzt für uns die Kenntniss von Dürers Wanderschaft gestaltet?

1490 bis Anfang 1492 wandert der Geselle und zwar wahrscheinlich in die östlichen Lande des Reichs.

St. Sebastian.
Holzschnitt aus einem ohne Datum bei Michael Furter erschienenen Büchlein »Bonaventura, von den vier übungen des gemüts et. c.« (Ein Werk Dürers.)

1492 arbeitet er den Sommer über zu Colmar bei Ludwig Schongauer; dann zieht er nach Basel und wird daselbst bis in die ersten Monate 1494 sesshaft, indem er hauptsächlich für die Offizinen Amerbach, Kessler, Furter und Bergmann von Olpe thätig ist; dazu tritt er in Beziehungen zu dem an der Basler Universität wirkenden Strassburger Sebastian Brant und wohl dessen Vermittlung verschafft ihm einen Platz in einer Strassburger Werkstatt, in welcher er jedoch nur kurze Zeit weilt und laut Imhoffschem Inventar zwei heute verschollene Portraits auf Pergament gemalt hat. Nach Pfingsten 1494 ist Dürer wieder in Nürnberg und seit dem Jahr 1494 enthalten auch die Basler Drucke keine neuen Holzschnitt-Folgen mehr, welche die Hand des Meisters der Terenzbilder verrathen.

55) Hase, die Koberger. 421. Anm. zu Seite 191. Thausing weiss nichts von all diesen Thatsachen und bestreitet die Autorschaft Dürers an diesem Blatte; für das Jahr 1501 wäre dessen Stil allerdings auch befremdlich.

Darüber mache ich mir ganz und gar keine Illusionen, dass die deutsche Kunstforschung mit ihren ehrwürdigen Traditionen bald brechen werde und sich von Dürers künstlerischer Thätigkeit zu Basel in absehbarer Zeit überzeugen lasse. Ich höre schon, welche Einwände gegen das Ergebniss meiner Abhandlung erhoben werden.

Man wird fragen, ob denn wirklich die Autorschaft Dürers an den Zeichnungen für den Basler Holzschnitt beglaubigt genug sei, dass der bisher für die Jahre 1493—94 angenommene Aufenthalt in Italien geleugnet werden darf; man wird meinen Aussagen eine schwere Menge von künstlerischen und literarischen Zeugnissen entgegenhalten, aus denen deutlich die Thatsache einer in die eben genannten Jahre fallenden Reise nach Venedig hervorgehen soll; ja, man wird sogar die Entdeckung machen, dass die Terenz-Illustrationen — mein vornehmstes Beweis-Material, da ja sie allein noch den ursprünglichen Stilcharacter besitzen — von dem halben Dutzend der übrigen ganz frühen Werke Dürers künstlerisch oft etwas abweichen. — Diese und ähnliche Zweifel, die bald genug sich äussern werden, will ich schon hier zu heben suchen.

Für die *äussere* Beglaubigung der Terenzbilder, der Holzschnitte zum »Ritter vom Thurn« und zum »Narrenschiff« weiss ich allerdings nichts weiteres mehr anzuführen, als meine Leser zu bitten, den mit Dürers vollem Namen echt bezeichneten Hieronymus-Holzschnitt nochmals mit den genannten Prachtwerken der Baslerischen Offizinen und den Terenz-Illustrationen zu vergleichen. Die stilistische Identitaet dieser verschiedenen Werke wird ins Auge springen. Schon das Ergebniss dieses Vergleichs würde die Nichtigkeit der Hypothese einer ersten italienischen

Reise vollgiltig darthun; immerhin wird es sich empfehlen, nochmals sine ira et studio die mannigfachen Begründungen dieser Hypothese auf ihre Haltbarkeit zu untersuchen.

Die Zeugnisse, welche für einen ersten Aufenthalt in Italien sprechen sollen, zerfallen in zwei Haupt-Categorien: in literarische und in künstlerische.

Unter den literarischen Zeugnissen wird gewöhnlich an erster Stelle ein Passus aus Scheurls »libellus de laudibus Germanie et ducum Saxonie« citirt. Bl. 43ª Zl. 11 ff. heisst es daselbst: »Ceterum quid dicam de Alberto Durero Nurimbergensi? Cui consensu omnium et in pictura et in fictura etate nostra principatus defertur. Qui cum nuper in Italiam rediiset: tum a Venetis tum a Bononiensibus artificibus me sepe interprete consalutatus est alter Apelles.«

Also: 1506 wird Dürer bei seiner *Rückkehr* nach Italien ehrenvoll empfangen; das »rediisset« setzt aber logischer Weise eine *erste* Reise Dürers nach Italien voraus und eine solche kann — wie nach Thausings Vorgang in jedem Handbuch der deutschen Kunstgeschichte heute zu lesen ist, nur in den Jahren 1492—1494 stattgefunden haben; denn während des Zeitraums vom Sommer 1494 bis zum Spätjahr 1505 hat Dürer niemals seine Vaterstadt auf längere Zeit verlassen.

Offenbar hat nun Thausing das allerdings ungemein seltene Buch Scheurls gar nicht in den Händen gehabt, sonst würde er als ehrlicher Forscher aus dem Worte »rediisset« gewiss in ganz anderer Weise Capital geschlagen und dem vielgeschmähten Ephrussi — wenigstens zur Hälfte — Recht gegeben haben.

Scheurl gibt nämlich unmittelbar nach der angeführten Stelle die Gründe an, wesshalb die Künstler den nach Venedig zurückkehrenden Dürer so glänzend bewillkommt haben; er erzählt zwei hübsche Anekdoten, wie der Meister nach berühmtem Muster mit seinen *Gemälden* Menschen und Thiere zum Besten gehalten habe und fährt dann fort: »Germani Venetiis commorantes totius civitatis absolutissimum opus ab hoc perfectum monstrant: ita Caesarem exprimens, ut ei praeter spiritum deesse videatur nihil«.

Scheurl bemerkt also ausdrücklich, Dürer sei seiner *Gemälde* wegen auf diese begeisterte Weise empfangen worden; von Kupferstichen und Holzschnitten sagt er nichts. Hält man aber an Thausings Hypothese fest, so muss man nothwendiger Weise annehmen, dass schon *vor* 1505, vor Dürers Ankunft in Venedig, einzelne ausgezeichnete Werke unseres Meisters in Italien existirt haben müssen, deretwillen der genannte Empfang geschah; denn dass die italienischen Künstler nur vom Hörensagen einen so hohen Begriff von Dürers Kunstweise besassen, ist doch kaum annehmbar. Zu Ungunsten von Thausings Hypothese spricht noch ferner die Thatsache, dass das von Scheurl genannte Bild, das Dürers Ruhm in Italien ganz besonders verbreitet haben soll, kein anderes als das erst 1506 entstandene Rosenkranzfest ist.

Der Meister kann also schwerlich schon 1505 für ein erst 1506 geschaffenes Gemälde so hoch gefeiert worden sein.

Ephrussi[56]) hat die Haltlosigkeit von Thausing's Behauptung gefühlt und in feiner Weise die Vermuthung ausgesprochen, dass Dürer

[56]) Albert Dürer et ses dessins. 12 ff.

zwischen dem 29. April und dem 28. August 1506 von Venedig aus eine Reise nach Laybach unternommen haben müsse und dass sich das »rediisset« auf die Rückkehr von eben diesem Ausflug beziehe.

Von Laybach als Reiseziel muss nun zwar definitiv abgesehen werden, aber im Ganzen hat Ephrussi richtig vermuthet. Schon allein das Wort »redire« wäre befremdlich, wenn Thausing mit seiner Hypothese Recht behielte.

»Redire« braucht man vorwiegend im Sinne von *zurückkehren* in sein Vaterland oder an seinen *gewohnten* Aufenthaltsort — wie z. B. Venedig 1505—1506 ein solcher für Dürer gewesen ist —, aber im Thausing'schen Sinne habe ich das Verb noch nie anwenden sehen, zumal zwischen den beiden Reisen ein Zeitraum von zwölf Jahren liegen würde und der das Wort »redire« bedingende erste Aufenthalt unter allen Umständen nur ganz wenige Wochen umfasst haben kann.

Ich schliesse mich nun Ephrussi's Ansicht an, dass Dürer in der genannten viermonatlichen Frist, — April bis August 1506 — die durch keine Briefe an Pirkheimer ausgefüllt ist, Italien verlassen haben muss, um sich wahrscheinlich in die Tiroler *Berge* zu begeben. Das noch nicht ganz vollendete Rosenkranzbild blieb inzwischen in der Werkstatt zu Venedig stehen und erregte die Bewunderung der italienischen Künstlerschaft.[57])

---

57) Die Inschrift des Rosenkranzbildes: »exegit quinquemestri spatio etc.« und die Briefe Dürers sprechen keineswegs gegen die Richtigkeit meiner Behauptung. Anfangs Januar 1506 beginnt Dürer, (vergl. Brief I in der angeführten Thausing'schen Ausgabe der Dürerbriefe) Januar, Februar, März, April, also etwas mehr als $3^1/_2$ Monate arbeitet er am Gemälde, dann verschwindet er aus Venedig, um erst Mitte August wieder zurückzukehren, am 23. Sept. 1506 (a. a. O. Brief VIII) ist die Tafel vollendet. Die Addition dieser zwei Arbeitsperioden ergibt ungefähr fünf Monate.

Einzelne 1506 entstandene Werke wie »Christus unter den Schriftgelehrten« im Pal. Barberini zu Rom klingen so deutlich an Lionardos Kunstweise an, dass sich mir die Vermuthung förmlich aufdrängt, Dürer sei 1505 nicht durch das Tirol, sondern über den *Gotthart* nach Italien gezogen und habe sich in Mailand von Lionardos Kunst bestimmen lassen. Von Mailand aus wird der Meister über Verona nach Venedig geritten sein und die vielen Skizzen aus dem Tirol — auch hier schliesse ich mich ganz und gar den Ausführungen Ephrussi's an — dürften wohl erst während des 1506 unternommenen Ausflugs entstanden sein, da ihr Stil für die Jahre 1493—94 viel zu entwickelt ist.

Das Wörtlein »rediisset« braucht also nicht nothwendig einen Aufenthalt Dürers in Italien vom Jahre 1493—94 zu bedingen.

Das zweite literarische Zeugniss, das zu Gunsten der italienischen Reise von 1493 angeführt wird, stammt von Dürer selbst: es ist die bekannte Stelle von Dürers Brief an Pirkheimer vom 7. Februar 1506 »das Ding, das mir vor elf Jahren gefallen, et. c.« Daraus soll zur Evidenz hervorgehen, dass der Meister elf Jahre früher, also circa 1494, schon einmal Venedig besucht haben müsse. Ich glaube nun, dass Dürer zum Zeugen in unserer Streitsache angerufen, eher gegen als für Thausing und Consorten aussagen werde. In seiner Familien-Chronik, in seinen sämmtlichen Briefen von 1506 erwähnt der Meister die doch gewiss prägnante Thatsache einer ersten Reise nach Italien mit keinem einzigen Worte; mit keiner Silbe deutet er im eben angeführten Briefe an Pirkheimer an, dass er die ihn vor elf Jahren bestimmenden Eindrücke wirklich in

Venedig erhalten habe. Ich glaube, dass sich dieser so genau fixirte Termin »vor eilf Jahren« auf irgend ein hochbedeutendes Werk Dürers beziehen muss, das — wahrscheinlich zu Nürnberg 1494 oder 1495 entstanden — alle characteristischen Merkmale der damaligen Kunstweise des Meisters ganz besonders deutlich an sich trug. Unter »Ding« verstehe ich »Kunstweise,« »Kunstrichtung;« nur möchte ich diesen allgemeinen Ausdruck nicht so scharf präcisiren, wie diess Herman Grimm[58]) (»antikisirende Richtung Mantegna's«) oder Ephrussi[59]) (»Stil des Jacopo de Barbarj«) gethan haben. »Ding« ist höchst wahrscheinlich der gleiche Begriff, den Dürer in demselben Briefe an Pirkheimer als »antikische Art« bezeichnet und worunter er wohl die antiquarische Gelehrsamkeit verstanden hat, die sich der Mode der damaligen Zeit entsprechend so unerfreulich in manchen seiner Jugendwerke breit macht.

Dürer verehrte in Mantegna und Barbarj wohl weniger die Künstler als vielmehr die gelehrten Vermittler der Kunst des classischen Alterthums; so copirte er 1494 den »Kampf der Seegottheiten« von Mantegna wohl kaum, um sich den Stil des Paduaners zu eigen zu machen, sondern hauptsächlich desshalb, weil er wusste, dass Mantegna's Stich ein antikes Relief zu Grunde lag.[60]) Mantegna und Barbarj haben Dürer kaum intensiver beeinflusst als Sebastian Brant[61]) und später Hartmann Schedel es gethan haben.

---

58) Künstler und Kunstwerke I, 140.

59) Gazette des beaux arts. 1876 I, 372.

60) v. Portheim, Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen VII, 222.

61) Die Federzeichnung, »Raub der Europa,« in der Albertina zu Wien steht den Terenz-Illustrationen so nahe, dass sie offenbar bald nach ihnen mit ihnen entstanden ist. Vielleicht hat der junge Dürer Sebastian Brant diesen der antiken Mythologie entnommenen Vorwurf zu verdanken.

Diese schon um die Wende des Jahrhunderts von Dürer wieder aufgegebene antiquarische Richtung scheint also ihren Gipfelpunkt in einem 1494 oder 1495 entstandenen Kunstwerk gefunden zu haben, welches jedenfalls so bekannt war, dass nur die drei Wörtchen »vor elf Jahren« genügten, um in Pirkheimer durch diesen concreten Hinweis sofort die Erinnerung an die damalige Kunstweise Dürers wachzurufen.

Aus diesen Ausführungen geht also hervor, dass der Lapidarstil von Dürers Brief sich in unser modernes, breiteres Deutsch ungefähr folgender Massen übertragen liesse: »Von der antiquarischen Richtung der Kunst, die mich s. Z. völlig beherrschte, wie du noch aus dem bekannten vor elf Jahren entstandenen Bilde erkennen kannst, bin ich heute völlig abgekommen.«

Der Passus aus Dürers Brief sagt also ebenfalls nichts zu Gunsten der Thausing'schen Hypothese aus.

Literarische Zeugnisse, die *ausdrücklich* von einer ersten Reise Dürers nach Italien sprechen, gibt es also keine und wir können uns somit ohne Voreingenommenheit mit den künstlerischen Zeugnissen befassen.

Hier muss ich schon zum Voraus bemerken, dass es in meinen Augen kein genügender Grund für einen italienischen Aufenthalt ist, wenn der Nachweis geleistet wird, dass Dürer mehrere Stiche von Mantegna und anderen italienischen Meistern copirt habe. Mit gleichem

Recht könnte man auch den Kupferstecher J. A. von Zwolle eine Reise nach Italien antreten lassen, da in einem Stich dieses Meisters, dem »Centaurenkampf« (P. II. 185. 7 7) der mit dem Beil einhauende Mann aus Pollajuolos »Gigantenkampf« (B. 13. 203. 3.) gestohlen ist.

Italienische Kupferstiche sind jederzeit nach Deutschland eingeführt worden und besonders Hartmann Schedel, der eifrige Sammler, zu welchem Dürer wohl schon als Lehrling in nahe Beziehungen getreten ist, wird deren viele besessen haben.

Anders wäre es nun, wenn italienische *Gemälde* genannt werden könnten, die Dürer copirt hätte. Eine solche Copie gibt es auch: Das Christuskind bei Baron F. Schickler in Paris, das auf ein Gemälde des Lorenzo di Credi zurückgeht. Leider trägt nun aber Dürers Copie das deutliche Datum 1495, die Zeichnung ist somit erst in Nürnberg entstanden.

Wickhoff[62]) hat ausser den eben berührten literarischen noch eine Reihe künstlerischer Zeugnisse für Dürers erste italienische Reise aufgeführt.

Dass mit den von Wickhoff in erster Linie genannten tirolischen Landschaften[63]) nicht argumentirt werden darf, haben wir schon oben gesehen: alle hieher gehörenden Zeichnungen und Aquarelle sind so ungemein breit ausgeführt, dass wir an ihre Entstehung in den 90er Jahren schon aus rein äusserlichen, technischen Gründen gar nicht denken

---

62) Mittheilungen des Instituts für österreich. Geschichtsforschung I, 413 ff.

63) Auch Robert Vischers Entdeckung (a. a. O. 199), dass auf dem Holzschnitt des heil. Franz eine Alme vorkomme, spricht so wenig für einen Aufenthalt Dürers in den Hochalpen, als die auf schongauerschen Stichen oft sich findenden Palmen für eine Reise des Colmarer Meisters nach Italien oder Spanien.

dürfen; einen nicht minder schlechten Beweis für die Thatsache einer italienischen Reise bildet auch die nach Wickhoffs Angabe einer antiken Erosstatue nachgebildete Apollogestalt auf der bekannten Zeichnung der Albertina. Wesshalb muss Dürer denn nothwendiger Weise diese Statue in Venedig gesehen haben? Ist die Annahme nicht viel einfacher, dass der um 1494 in Nürnberg entstandenen Zeichnung Dürers die Skizze eines Humanisten (Brants oder Schedels) zu Grunde gelegen habe, zumal Jahn[64]) und Springer[65]) nachgewiesen haben, dass der junge Dürer in zwei Fällen nach antiken Bildwerken ausgeführte Skizzen Schedels copirt hat.

Auch eine Federzeichnung der Uffizien von Florenz, die verschiedene Studien von Dürers Hand zeigt, darf nicht zum Beweise heran gezogen werden. Was Thausing zu der Behauptung veranlasst hat, dass dieses Blatt der Rest eines Skizzenbuchs aus Dürers Gesellenwanderung sei, vermag ich nicht anzugeben; wäre es auch ein solches, so würde das mehr oder minder mantegneske oder credi-artige Aussehen zweier darauf befindlicher Studien noch lange nicht für einen Aufenthalt Dürers in Venedig sprechen, sondern auch in diesem Falle hätten wieder lediglich die Kupferstiche des grossen Paduaners die Einwirkung vermittelt; so hat nun auch Seidlitz,[66]) sonst ein Anhänger der Thausing'schen Hypothese, nachgewiesen, dass die eine der männlichen Gestalten der Handzeichnung aus dem Bacchanal von Mantegna (B. 19) copirt sei; das Christuskind soll an Lorenzo di Credi erinnern, aber wir haben bereits

---

[64]) Aus der Alterthumswissenschaft 355 ff.
[65]) Mittheilungen der k. k. Central-Commission VII, 80.
[66]) Repertorium für Kunstwissenschaft VI, 201.

gesehen, dass auch in Nürnberg Material vorhanden war, um Copien nach Lorenzo di Credi herzustellen. Uebrigens scheint mir das Florentiner Blatt erst viel später, wohl nur kurz vor Vollendung der Apocalypse entstanden zu sein und zwar gleichzeitig mit einer jedenfalls echten Dürer-Zeichnung des Städelschen Institutes[67]): »Die Macht des Todes.«[68])

Zwei weitere Argumente Wickhoffs sind nun allerdings geeignet, uns auf den ersten Blick stutzig zu machen. Auf der »Marter des Johannes« in der Apocalypse erscheint im Hintergrund die »Säule der piazzetta«, dieses Wahrzeichen von Venedig, sowie ein im Allgemeinen an die scuola di San Marco erinnerndes Gebäude. Hier hätten wir ja Dürer in flagranti bei der Auffrischung von Reise-Reminiscenzen ertappt!

Doch hat nicht auch Wohlgemut — ohne je in Venedig gewesen zu sein — eine prächtige Ansicht der Lagunenstadt gezeichnet? Ist dieses Gebäude im Hintergrunde des Holzschnitts auch wirklich nach einem venezianischen Bauwerke aufgenommen? Ich glaube es kaum. Die scuola di San Marco wenigstens — wie Wickhoff will — stellt es gar nicht dar; höchst wahrscheinlich hat Dürer irgend ein mit Holzschnitten verziertes venezianisches Buch vorgelegen, dem er die einzelnen Zierformen für seinen — hauptsächlich im Unterbau — ganz deutsch gedachten Palast entnahm.[69])

---

[67]) Lippmann, Dürer-Zeichnungen Nr. 193.

[68]) Eine Copie des Frankfurter Blattes befindet sich auf einer grossen Clair-obscur-Zeichnung der Albertina »drei Reiter von Gerippen überfallen,« welche Waagen (Kunstdenkmäler in Wien II 158) Hans Baldung zueignet. v. Eye (A. Dürer 34) bemerkt über das Blatt: »unzweifelhaft Dürer'sche Composition, entstanden unter dem Einfluss des Basler Todtentanzes.«

[69]) Ich verweise z. B. auf die Publication des Herzogs von Rivoli: à propos d'un livre à figures vénitien.

Ritter vom Thurn.
(»Italienische Drapirung«.)

Von ferneren Forschern, die in Dürers früheren Werken Anknüpfungen an italienische Kunst und italienisches Leben gefunden haben wollen, nenne ich noch Springer[70]), dem das komische Versehen passirt ist, Judenhüte für Dogenmützen gehalten zu haben; auch Robert Vischer's Gründe[71]) kann ich ganz und gar nicht stichhaltig finden. Die »italienische Drapirung des Radmantels« zeigen sowohl monogrammirte Kupferstiche und Holzschnitte Dürers als auch unbezeichnete Werke aus des Künstlers Basler Zeit, die notorisch nicht später als 1493 entstanden sind, also zu einer Zeit, da der junge Nürnberger unter allen Umständen Italien noch nicht besucht haben kann. Ich verweise Vischer z. B. auf den Holzschnitt des »Ritters vom Thurn« p. 34: »Herodes seine Frau erstechend«. Auch die Vorbilder der auf vielen Werken Dürers vorkommenden Stehruderer sind keine venezianischen Gondolieri, sondern ganz schlichte baslerische Rheinschiffer, die im XV. Jahrhundert wie auch heute noch ihre Fahrzeuge stehend lenken[72]).

Eine feinere künstlerische Einwirkung aus Italien her will Vischer in »angenehm nachlässigen Stellungen mit Steh- und Spielbein« verspürt haben. Ich verweise ihn auf die Gestalt des Byrria in Andria II Sc. 1.

---

70) Bilder aus der neuern Kunstgeschichte II 48.

71) Studien zur Kunstgeschichte 200 ff.

72) Vergl. im 47. Narren des Narrenschiffs das im Hintergrund befindliche Schiff mit dem Baselstab auf dem Segel.

Ist die deutsche Kunstforschung nun wirklich berechtigt, auf Grund von wenigen Motiven, die scheinbar italienischen Einfluss verrathen, das Dogma aufzustellen, dass der junge Nürnberger auf seiner Wanderschaft nach Venedig gekommen und daselbst von der italienischen Kunst bestimmt worden sei? Ich möchte diese Berechtigung bestreiten.

Byrria.
(»Steh- und Spielbein.«)

Ueberzeugender als je muss heute ein Satz wirken, den Albert von Zahn[73]) s. Z. über die Beziehungen Dürers zur Kunst der Renaissance aufgestellt hat:

»Die Beziehungen Dürers zur Renaissance bestanden in den Jahren 1494 bis 1506 in vereinzelter Einwirkung italienischer nach Deutschland gebrachter Kupferstiche«.

An anderer Stelle[74]) gebraucht v. Zahn den Ausdruck, dass die vor 1506 entstandenen Werke Dürers »nur als äusserlichste Anknüpfungen an die italienische Kunst zu betrachten« seien.

Wie klar und deutlich wurde also diese Hauptfrage in Dürers Jugendentwicklung vor 25 Jahren noch beantwortet und wie sehr ist heute die Wahrheit durch grundlose Hypothesen neuerer Forscher entstellt worden.

73) Dürers Kunstlehre. 42. vergl. auch Waagen, Zeitschrift für bildende Kunst I, 112.
74) a. a. O. 44.

Nun suchen wir noch dem letzten Einwand zu begegnen, der gegen den von mir nachgewiesenen Aufenthalt Dürers in Basel erhoben werden wird. Es werden Ansichten laut werden, nach welchen die Terenzbilder mit dem Stil der Frühzeit Dürers nicht stimmen sollen.

Zum stilistischen Vergleich mit den Terenzbildern wollen wir in erster Linie sämmtliche bis gegen das Jahr 1500 entstandene Kupferstiche und Holzschnitte Dürers herbeiziehen. Zum Glück ist ja heute — Dank den Forschungen von Max Lehrs[75]) und Wilhelm Schmidt[76]) Dürer wieder in sein altes Recht als Kupferstecher eingesetzt worden, so dass wir weiterer Bemerkungen über den wahren Meister der frühen Stiche enthoben sind[77]); immerhin muss ich vorausschicken, dass ich weder den »grossen Postreiter« (B. 81) noch den »Gewaltthätigen« (B. 92) für Werke Dürers halten kann. — Ebensowenig kann ich auch Springer[78]) beistimmen, der einen Stich der Bibliothèque Nationale zu Paris (zwei Studien zum Sündenfall) für den frühesten Kupferstich Dürers (aus dem Jahre 1493) erklärt hat. Ein Vergleich mit den verhältnissmässig korrekten ebenmässigen Körpern des ersten Menschenpaares, wie sie Dürer Fol. 23 des »Ritters vom Thurn« gezeichnet hat, beweist die Grundlosigkeit der Springer'schen Hypothese. Lehrs[79]) hat dargethan, dass der Meister des Stichs der Monogrammist P. M. sei, ein Schongauer Schüler, und dadurch wird uns Springer's Behaup-

75) Wenzel von Olmütz. Einleitung.

76) Kunst-Chronik XXII Sp. 193—198.

77) Ganz unabhängig von Schmidt und Lehrs kann heute an Hand der Terenzbilder schlagend bewiesen werden, dass die frühesten Stiche Dürers eigene Erfindung des Meisters sind, deren Stil sich aus demjenigen der Terenzbilder ganz folgerichtig entwickelt hat. Der Monogrammist W ist selbstredend blos Plagiator gewesen.

78) Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge. I 20 ff.

79) Repertorium XIII 40 ff.

tung wenigstens begreiflich, denn auch Dürer ist ja in seiner frühern Zeit ein Nachahmer Schongauers gewesen. In Betreff der *Holzschnitte* kann ich nur darin mit Thausing nicht einig gehen, als ich der Ansicht bin, dass dem 1494 entstandenen Titelbild der «opera Roswithae« eine unzweifelhaft echte Zeichnung Dürers zu Grunde liegt.

Die Reihe der Jugend-*Gemälde* Dürers hat Thode[80]) mit seinen mannigfachen Hypothesen »boitant par devant, boitant par derrière« zu bereichern gesucht: die Gefahr, dass die Neutaufen dieser unter sich ganz ungemein heterogenen Bilder adoptirt werden, wird wohl nicht sehr gross sein. Wie über die Thode'schen Neubestimmungen, so wollen wir auch über die für den stilistischen Vergleich mit den Terenzbildern übrigens wenig geeigneten Portraits zu Cassel und Nürnberg schweigen; viel wichtiger ist für uns die Kenntniss der frühesten Zeichnungen, in deren Datirung die Dürerforscher bekanntlich ziemlich weit auseinander gehen.

Ueber die Echtheit der Zeichnungen aus den 80er Jahren herrscht heute Einigkeit.

Vischer[81]) suchte indess, die Reihe dieser bezeichneten und datirten Blätter um eine weitere Skizze zu bereichern: zwei Fusssoldaten und ein Reiter mit Dame. (Paris, Sammlung, Jean Gigoux.) Mir kam die Zeichnung wie die Arbeit eines äusserst schwachen Oberdeutschen vor, der sich nach Stichen Dürers gebildet hat, so scheint z. B. der von hinten gesehene Landsknecht gegenseitige Copie nach dem entsprechenden Typus in den »fünf Kriegsleuten mit dem Türken« (B. 88)

---

[80]) Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen 1889, 3 ff. 1891, 3 ff.
[81]) Studien zur Kunstgeschichte. 165. Anm.

zu sein. Die Thatsache der gegenseitigen Nachbildung muss wohl dadurch erklärt werden, dass dem Zeichner nicht einmal Dürers Stich selbst, sondern die Copie des Monogrammisten [82]) vorgelegen hat.

Dass das Studienblatt der Uffizien in die zweite Hälfte der 90er Jahre und die Ansichten aus dem Tirol — mit Ausnahme der mit der Feder gezeichneten Gebirgslandschaft der Albertina — in's Jahr 1506 verlegt werden müssen, haben wir bereits oben gesehen; jedoch auch die Zeichnung mit Apollo und Diana hat Seidlitz[83]) wohl irrthümlich bereits in's Jahr 1494 gesetzt: nach Analogie des »Frauenbades« in Bremen möchte ich 1496 als Jahr der Entstehung vorschlagen.

Ebenfalls 1496 ist nun auch die prächtige Berliner Zeichnung eines reitenden Liebespaares datirt, über deren Echtheit die Ansichten der Kunstforscher ganz unglaublich weit auseinander gehen,[84]) während es doch klar ist, dass nur der Meister des »kleinen Postreiters« auch dieses köstliche Blatt geschaffen haben kann.

Welchen Eindruck erhalten wir nun aus dieser Gruppe frühester Werke Dürers?

---

[82]) Passavant II 208,10.

[83]) Repertorium f. Kunstwissenschaft VI 200.

[84]) Wickhoff (Zeitschrift für bildende Kunst 1884. 167) eignet sie dem Kupferstecher P. P. W. zu; Lehrs (Repertorium für Kunstwissenschaft X 268) hält sie für oberdeutsch, Thausing (Repertorium f. K. VII 206) für das Werk eines Dürer verwandten Meisters, Vischer (Studien zur Kunstgeschichte, 177. Anm. 2.) für echt. Vischer macht hier auch die Bemerkung, dass die Zeichnung an den »Ritter vom Thurn« erinnere: Auf den Zeichner der Holzschnitte dieses Buches geht eben auch das Berliner Blatt zurück! Ephrussi (Albert Dürer et ses dessins 56) und Thode (Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen 1891, 5) erklären sich gleichfalls für die Eigenhändigkeit der Zeichnung.

Sprechen wir das grosse Wort gelassen aus: Dürer ist nie und nimmer durch einen Vertreter nürnbergischer Kunstweise — mag derselbe nun Wolgemut oder Pleydenwurff geheissen haben — nachhaltig beeinflusst worden, sondern bereits in Nürnberg hat er unter dem Banne des grossen Colmarer Meisters Martin Schongauer gestanden.

Diese durch Robert Vischer[85]) zum ersten Mal ausgesprochene Ansicht gewinnt den Character einer kunstgeschichtlichen Thatsache, seit wir die in Basel entstandenen Werke Dürers kennen.

Dass das »Narrenschiff« und der »Ritter vom Thurn« schongauerschen Geist athmen, haben Muther[86]) und Lützow[87]) ausdrücklich bemerkt; wie viel enger sind aber nicht die durch keinen Formschneider misshandelten Terenzbilder mit Schongauer verwandt!

Es waren vornehmlich die spätesten Werke Schongauers, welche den jungen Nürnberger bestimmt haben; der Folge der klugen und thörichten Jungfrauen hat er z. B. seine Mädchen-Typen mit dem jugendlichen, etwas breiten Gesichtchen, mit dem eigenthümlich vorgestreckten Kinn, den runden Augen und den aufgesteckten Haarzöpfen entnommen; nur selten hat er aber die fremden Motive sklavisch benutzt. Eigentliche Copien nach Schongauer sind in den frühsten Werken Dürers schwer nachzuweisen. Ausser der oben angeführten Federzeichnung der »Darstellung im Tempel« vermag ich nur noch eine Figur aus der »Marter Johannis« in der Apocalypse zu nennen: der zu äusserst rechts an der Brüstung lehnende Landsknecht, der sein Gesicht in die rechte Hand stützt, ist

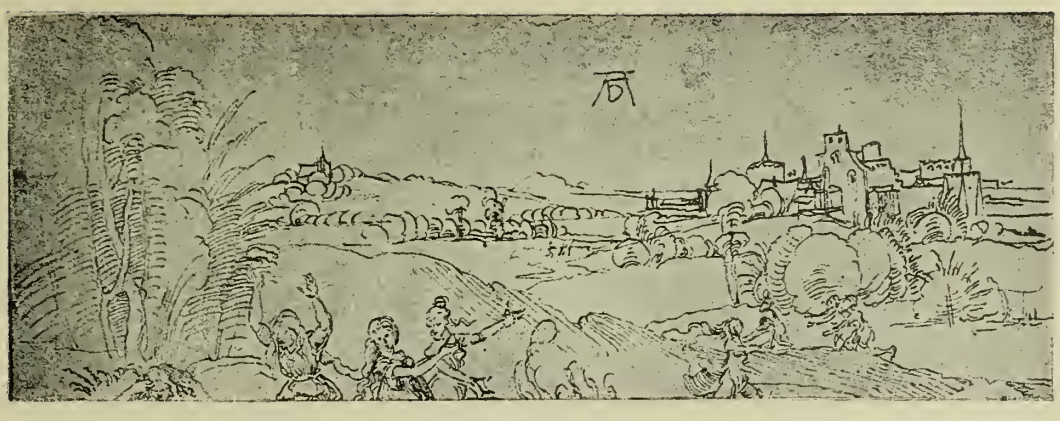
---

[85]) Studien zur Kunstgeschichte 173.
[86]) a. a. O. I, 65.
[87]) Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts pag. 80.

Pamphilus.

directe Copie nach einem Blatt der Wappenfolge Schongauers (B. 102). Den Typus dieses Landsknechts hat Dürer ganz unverändert aus seinem Jugendwerk, den Terenzbildern übergenommen. Der Meister hatte ihn auf den Holzstöcken oftmals und zwar unter verschiedenen Bezeichnungen verwerthet„ z. B. als Pamphilus in Act III Sc. 5 und Act V Sc. 3 der »Andria;« als Chremes in Act III Sc. 3 und Act IV Sc. 7 des »Eunuchen.« In der Apocalypse verwandte er ihn z. B. auf dem Holzschnitt des babylonischen Weibes als den aufs Schwert sich stützenden Landsknecht, der nach dem Ungethüm hinüberschielt; in der »grossen Passion« als den zu äusserst rechts stehenden Krieger der Eccehomo-Scene; unter den Kupferstichen treffen wir ihn u. A. als »kleinen Postreiter« (B. 80); unter den Zeichnungen: auf dem oben angeführten Berliner-Blatt des reitenden Paares (Lippmann Nr. 3), wo sogar seine Tracht genau dieselbe ist, wie auf den Terenzbildern.

Auch zu den meisten andern Personen-Typen der Terenzbilder lassen sich unter den bezeichneten Werken Dürers Analoga finden; wer nur immer die Zeichnungen der Holzstöcke ohne Voreingenommenheit betrachtet, wird deren unschwer eine Menge aufdecken können. Einzelne gemeinschaftliche Eigenthümlichkeiten der frühesten Dürerwerke, wie die seltsamen runden Augen, die stark ausgebildeten Handballen der dargestellten



Raub der Europa (Albertina, Wien).

Persönlichkeiten,[88]) dann wieder das Characteristikum der eigenthümlich aufgewehten Gewandung, welche wie aus Blech verfertigt erscheint,[89]) wollen wir nicht weiter verfolgen[90]) und nur noch ein kurzes Wort den prächtigen Landschafts- und Städtebildern widmen.

Landschaften sind uns aus Dürers Jugendzeit zur Genüge erhalten; die Bilder zur Apocalypse und »grossen Passion«, die mannigfachen frühen Einzelblätter in Kupferstich und Holzschnitt bieten deren eine reiche Auswahl und vortreffliches Vergleichs-Material. Wir können kaum sagen, dass sich Dürer in seinen Landschaftsbildern merklich an

---

[88]) Vergl. hauptsächlich den Raub der Europa (Wien), das reitende Liebespaar (Berlin), die Cavalcade (Bremen), den Kupferstich B. 93 »Liebesantrag« mit den Terenzbildern.

[89]) Vergl. Davus in Andria Act II Sc. 2 und Simo in Andria Act III Sc. 3 mit der Europa (Wien), dem Schergen, welcher in der Marter Johannis der Apocalypse Oel über den Evangelisten ausgiesst und der Dame im Liebesantrag (B. 93).

[90]) Trotzdem Scheibler (Repert. für Kunstwissenschaft VII 48) die Ansicht ausgesprochen hat, dass der Anfänger in der kunstgeschichtlichen Forschung bei stilistischen Vergleichen nicht leicht eine *zu* grosse Anzahl von Anhaltspunkten berücksichtigen könne, sehe ich doch davon ab, die Terenzzeichnungen Zug für Zug mit bezeichneten Dürerwerken zu vergleichen. Heutzutage sind die Werke Dürers, sei es im Original, sei es in guten Reproductionen, überall leicht zugänglich, so dass Jedermann ohne nennenswerthe Schwierigkeit die hier publicirten Terenzzeichnungen mit anerkannten Dürer-Blättern zu vergleichen Gelegenheit findet.

Schongauer anlehne; vom Colmarer Meister sind vielleicht einzig die sanft ansteigenden, gewöhnlich von seltsam kugeligen Büschen gekrönten Hügel übernommen. (Vergl. z. B. die Hintergründe der wohl in Basel entstandenen Gebirgslandschaft der Albertina oder der »Marter der 10000« mit dem Anfangsstück der Terenzbilder.)

Originell ist Dürer in der Behandlung des Vordergrundes, vornehmlich auch in der Bildung des Baumschlags, wobei er die Krone des Baumes gewöhnlich im Contour angiebt und auf die Durchbildung des Laubwerks bis auf einige Gruppen paralleler Strichelchen völlig verzichtet. (Vergl. wiederum das Anfangsstück der Terenzbilder mit dem Hintergrund des Männerbades B. 128.)

Den vordersten Grund seiner Kompositionen belebt Dürer gewöhnlich durch einzelne Steine, die fast absichtlich hingelegt erscheinen oder durch wenige ganz unvermittelt aus dem Boden spriessende Grasbüschel. (Vergl. die Landsknechte mit dem Türken [B. 88] mit Andria, Act. II Sc. 3.)

Besonders reizvoll wirken die Kompositionen des jungen Nürnbergers, wenn er die Handlung in die Gassen oder auf die Plätze einer mittelalterlichen Stadt verlegt; die hieher gehörenden Stücke bilden einen werthvollen Beitrag für die Geschichte der deutschen Architektur und Cultur und sind wiederum eine Vorahnung der prächtigen Stadtansichten, wie solche z. B. die Holzschnitte der Apocalypse bieten.

Ein Vergleich der beiden köstlichen Stadtbilder der Albertina mit Andria, Act I Sc. 3 oder Act I Sc. 5 lässt es mehr als wahrscheinlich erscheinen, dass die Wiener Blätter zu Basel entstanden sind, obwohl wir heute die abgebildete Oertlichkeit nicht mehr genau bestimmen können. Auf den Wiener wie auf den Basler Zeichnungen treffen wir die von Thausing angegebenen Charakteristica wie gedrückte Laubenbögen, Zinkengiebel, Erker, Riegelwände et. c. an, alles Motive, die s. Z. den Dürer-Biographen bestimmt hatten, das Urbild der Wiener Zeichnungen in einer Stadt des südwestlichen Deutschlands zu suchen. — Von Einzelheiten der Architektur, die sich sowohl auf den Terenzbildern als auch auf den spätern bezeichneten Werken Dürers finden, fallen besonders ins Auge: Das zweigetheilte Rundbogenfenster, das fast auf jedem Stock der Illustrationen zu Andria zu treffen ist, jedoch auch auf Zeichnungen wie der Gebirgslandschaft der Albertina, dem reitenden Paar in Berlin, auf Holzschnitten, wie Simson mit dem Löwen (B. 2), auf Stichen, wie die »hl. Familie mit der Heuschrecke (B. 44)« et. c.

Als ferneres gemeinschaftliches Merkmal dürften auch die doppelt übereinander geordneten Kragsteine genannt werden —, den romanischen Rundbogenfriesen nicht unähnlich, welche Dürer oftmals unter Erkern, Gesimsen u. a. m. anbringt[91]).

(Vergl. z. B. den Erker in Andria Act V Sc. 3 mit dem obern Abschluss des Rundthurms auf der Kreuztragung der grossen Passion.)

Doch unterlassen wir es, weitere Einzelheiten zum stilcritischen Vergleich herbeizuziehen.

Wir glauben durch Veröffentlichung der in Basel entstandenen Werke Dürers den Beweis erbracht zu haben, dass der Meister schon von Jugend auf sichern Trittes die Pfade gewandelt ist, welche ihm sein geistiger Lehrer Martin Schongauer gewiesen hatte.

Dürer war es verliehen, die Kunstweise Schongauers folgerichtig fortzubilden; was uns bei Schongauer bereits künftige Vollendung zu verheissen schien, hat in Dürer seine herrliche Erfüllung gefunden.

91) Wickhoff a. a. O. 424 hat diese Kragsteine für »antiken Zahnschnitt« gehalten.

Der kleine Postreiter (B 80).

ERRATA.

1) pag. 6, Anm. 14, unterste Zeile: »wesentlich« statt »wesentlicher«.
2) pag. 18, Zeile 3 v. unten: »Amerbachschen« statt »Amerbacherschen«.
3) pag. 35, Anm. 61, Zeile 2 v. unten: Die Worte »mit ihnen« sind zu streichen.

ANDRIA

LUSTSPIEL DES TERENZ

MIT ZEICHNUNGEN

VON

ALBRECHT DÜRER.

Andria.

Muthmassliches Kopfstück: Terenz dichtend.

Andria.

Act I Scene 1.

Der Athener Simo, Vater des Pamphilus, trägt seinem Koch Sosia auf, des Pamphilus Hochzeitsmahl zu rüsten. — Pamphilus steht in nahem Verhältniss zu einer Hetäre Glycerium aus Andros (Andria); den Simo drängt es nun, seinen Sohn durch die Vermählung mit der Tochter eines reichen athenischen Bürgers Chremes auf bessere Wege zu bringen. Obwohl er zwar befürchtet, daß Chremes den leichtsinnigen Pamphilus abweisen werde, läßt er dennoch alle Vorbereitungen zur Hochzeit treffen; er hofft einerseits, daß Pamphilus dadurch eingeschüchtert, andererseits, daß er — Simo — über des Pamphilus Liebschaft endlich aufgeklärt werde.

Andria.

Act I Scene 2. (Ohne Illustration.)

Simo räth Davus, dem Lieblingssklaven des Pamphilus, die geplante Hochzeit nicht durch seine Ränke zu hintertreiben, da ihm in diesem Falle Mühlenarbeit drohe.

Andria.

Act I Scene 3.

Monolog des Davus. Er erzählt, daß Andria schwanger sei und daß Pamphilus das Kind als das seine anerkennen wolle. Pamphilus gebe vor, daß Andria die Tochter eines athenischen Bürgers sei, der bei Andros Schiffbruch erlitten habe, von einer Mißheirath also nicht die Rede sein könne.

Andria.

Act I Scene 4.

Mysis, Magd der Andria, lässt die Hebamme zu ihrer Herrin rufen.

Andria.

Act I Scene 5.

Pamphilus tritt auf und erzählt entsetzt der Mysis, dass ihn sein Vater heute verheiraten wolle, dass er aber entschlossen sei, weder von Andria noch vom Kindlein zu lassen.

Andria.

Act II Scene I.

Charinus liebt die Tochter des Chremes und erzählt seinem Sklaven Byrria, dass deren Hochzeit mit Pamphilus bevorstehe. Pamphilus kommt dazu; es wird nun beschlossen, gemeinschaftlich vorzugehen: Charinus solle trachten, die Tochter des Chremes zu erlangen; Pamphilus aber, seine Hochzeit mit ihr zu hintertreiben.

Andria.

Act II Scene 2.

Davus erzählt Pamphilus, dass er wegen der Hochzeit nichts zu befürchten habe. Alles sei still um das väterliche Haus und ein Mahl werde nicht gerüstet.

Andria.

Act II Scene 3.

Davus räth Pamphilus, vor allem Simo günstig zu stimmen, was allein geschehen könne, indem er sich nicht mehr weigere, die Tochter des Chremes zu heirathen, daneben solle er aber mit seinem früheren Lebenswandel fortfahren, damit Chremes Grund habe, ihn abzuweisen.

Andria.

Act II Scene 4.

Simo tritt auf. Davus wiederholt seinem Herrn die vorhin angedeuteten Verhaltungsmassregeln.

Andria.

Act II Scene 5.

Pamphilus erklärt Simo, mit der Hochzeit einverstanden zu sein. Byrria, Sklave des Charinus, belauscht die Unterredung.

Andria.

Act II Scene 6.

Simo wird durch den ganz unerwarteten Gehorsam des Pamphilus höchlichst überrascht und beginnt mißtrauisch zu werden. Er frägt Davus, weshalb Pamphilus trotz seiner raschen und freudigen Zusage doch so mißvergnügt ausgesehen habe. Davus antwortet mit Ausflüchten.

Andria.

Act III Scene 1.

Simo und Davus belauschen zufällig das Gespräch von Mysis, Magd der Andria, mit der Hebamme. Simo ist der Meinung, dass alles ein abgekartetes Spiel von Andria sei, das nur dahin ziele, Pamphilus sich zu erhalten und Chremes vor einer Verbindung seiner Tochter mit einem so leichtsinnigen Menschen abzuschrecken. Davus lässt den Alten in seinem Wahn. (Die Zeichnung ist von fremder — augenscheinlich kindlicher — Hand in verständnißloser Weise retouchirt.)

Andria.

Act III Scene 2.

Davus theilt Simo mit, dass Andria ein fremdes Kind, welches ihr eben die Hebamme gebracht habe, für dasjenige des Pamphilus ausgeben wolle. Simo glaubt dem Sklaven und beschliesst nun endlich, Chremes um die Hand der Tochter zu bitten.

Andria.

Act III Scene 3.

Chremes giebt Simo die Zusage.

Andria.

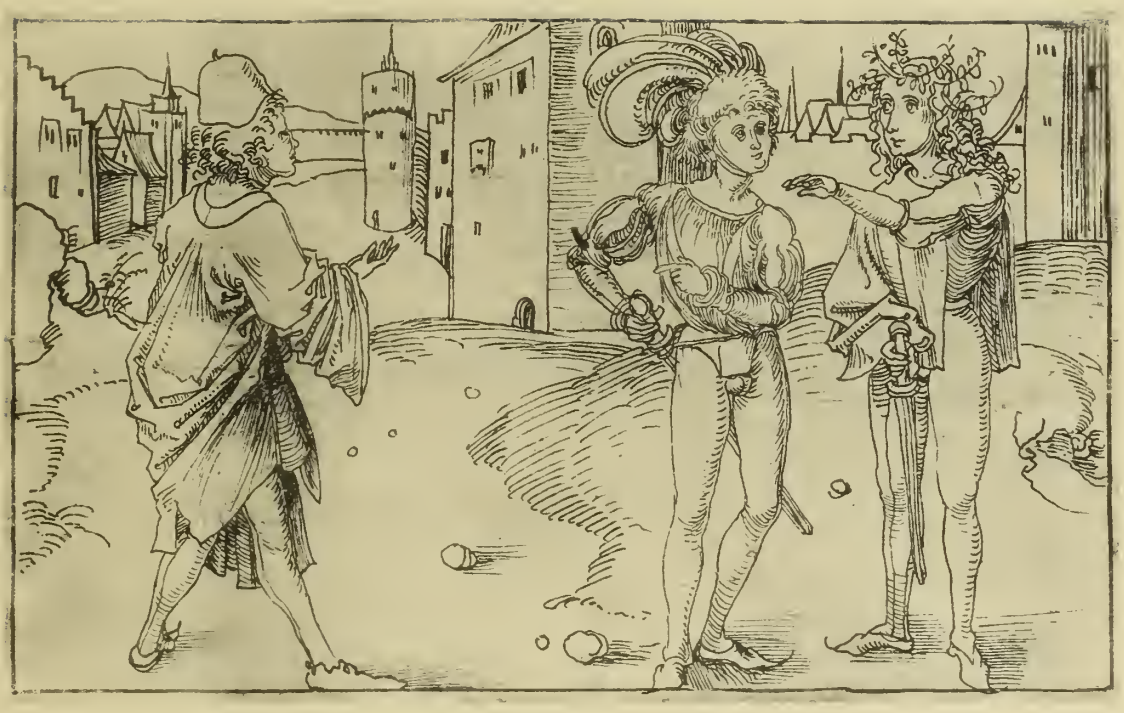
Act III Scene 4.

Simo erzählt dem Davus, dass er vorhin (Act. I Sc. 2) mit der Hochzeit gar nicht Ernst gemacht habe; dies sei blos aus paedagogischer Taktik seinem Sohn zu liebe geschehen. Jetzt aber, da er gesehen, daß Pamphilus so freudig zu einer Vermählung mit der Tochter des Chremes zugestimmt habe, habe er bei diesem mit Erfolg angehalten. Davus ist in Verzweiflung. (Die Zeichnung ist geschnitten.)

Andria.

Act III Scene 5.

Pamphilus geräth in Zorn über die thörichten Rathschläge des Davus, doch verspricht ihm Davus, ihn auch diesmal aus der Schlinge zu ziehen.



Andria.

Act IV Scene 1.

Charinus vernimmt, dass Pamphilus offenkundig mit der Tochter des Chremes verlobt sei und wirft Pamphilus sein zweizüngiges Benehmen vor.

Andria.

Act IV Scene 2.

Die Magd Mysis holt Pamphilus zu der fast verzweifelnden Andria, welche von der bevorstehenden Hochzeit gehört hat. Das Kind ist indeß geboren. Charinus macht Davus Vorwürfe über seine thörichten Rathschläge, welche das Gegentheil des Gewollten bezweckt hatten. Davus verspricht, alles wieder ins richtige Geleis bringen zu können.

Andria.

Act IV Scene 3. (Ohne Illustration.)

Die Magd Mysis klagt über die Treulosigkeit der Männer.

Andria.

Act IV. Scene 4. (Ohne Illustration.)

Davus kommt mit dem neugebornen Kindlein der Andria und befiehlt Mysis, dasselbe auf der Schwelle des Hauses von Simo niederzulegen.

Andria.

Act IV Scene 5. (Ohne Illustration.)

Während Mysis das Kind niederlegt, kommt Chremes dazu und fragt, wem es gehöre. Mysis ist fassungslos; doch Davus naht und tritt scheinbar als Retter der Ehre des Pamphilus auf: er frägt Mysis wüthend nach dem Vater des Kindes und hört, derselbe sei Pamphilus; Chremes ist nunmehr entschlossen, auf eine Ehe seiner Tochter mit Pamphilus gänzlich zu verzichten, er tritt ab, während Davus Mysis seinen Feldzugsplan erklärt, der nur dahin gezielt habe, Chremes abzuschrecken.

Andria.

Act. IV Scene 6.

Die verstorbene Chrysis, welche sich früher der verlassenen Andria angenommen hatte, besaß einen Vetter Crito, der nun auftritt, um deren Erbe anzutreten. Davus lauscht dem Gespräch des Crito mit Mysis.

Andria.

Act V Scene 1.

(Die Autorschaft Dürers ist bei dieser Zeichnung zweifelhaft.)

Chremes benachrichtigt Simo von der Kindesaussetzung und hebt die Verlobung seiner Tochter mit Pamphilus auf. Simo vertheidigt sich und seinen Sohn, indem er vorgiebt, alles sei Betrug von Andria, die ein fremdes Kind sich gelichen habe, um Pamphilus bei Chremes zu verdächtigen.

Andria.

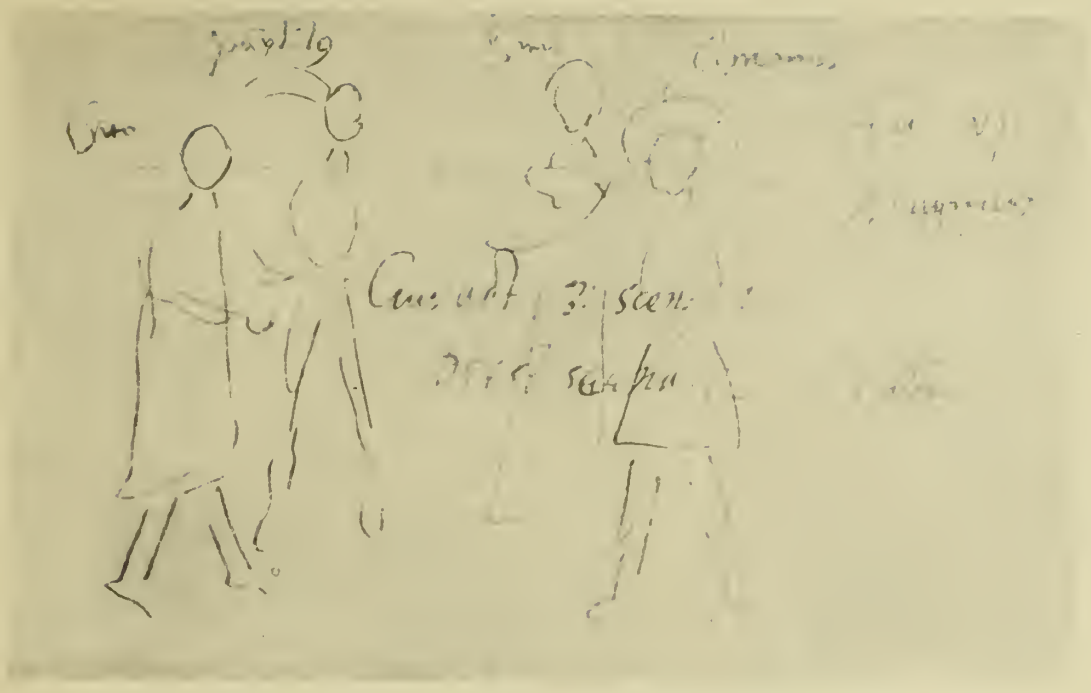
Act V Scene 2.

Davus erscheint und theilt jubelnd mit, daß der eben angelangte Crito die Beweismittel besitze, dass Andria athenische Bürgerin und von vornehmer Herkunft sei. Simo lässt ihn packen und ins Gefängniß werfen, da er auch diese Nachricht für Lug und Trug hält. (Die Figur im Hintergrunde rechts scheint der juxtaponirte Davus zu sein.)

Andria.

Act V Scene 3.

Pamphilus wird herbeigeholt und beruft sich ebenfalls auf Crito von Andros, welcher die wahre Herkunft der Andria kennen solle. Simo will noch immer nichts glauben und behauptet, Pamphilus habe Crito gedungen. Endlich lässt er aber doch Crito kommen.



Skizze des Sebastian Brant zu Act V Scene 4.

Andria.

Act V Scene 4.

Crito erzählt, dass Andria in Wahrheit athenische Bürgerin sei, dass ihr Vater Phania geheißen habe und aus Rhamnus gebürtig gewesen sei und ihr alter Name Pasibula gelautet habe. Dadurch erfährt Chremes, dass Andria seine Nichte sei, da der im Schiffbruch verunglückte Phania sein Bruder war. Es erfolgt allgemeine Versöhnung und Verlobung des Pamphilus mit Andria. Davus wird begnadigt. (Die Zeichnung ist retouchirt; vergl. Act. III, Sc. 1.)

Andria.

Act V Scene 5.

(Die Autorschaft Dürers ist bei dieser Zeichnung zweifelhaft, zudem hat der Zeichner den Inhalt der Scene unrichtig aufgefasst.)

Charinus sieht aus der Ferne dem frohlockenden Pamphilus zu.

Andria.

Act V Scene 6.

Pamphilus erzählt dem freigelassenen Davus sein Glück. Charinus kommt dazu und bittet Pamphilus, für ihn bei Chremes Fürsprecher zu sein, um dessen Tochter erlangen zu können. (Die Zeichnung ist geschnitten.)

DER EUNUCH

LUSTSPIEL DES TERENZ

MIT ZEICHNUNGEN

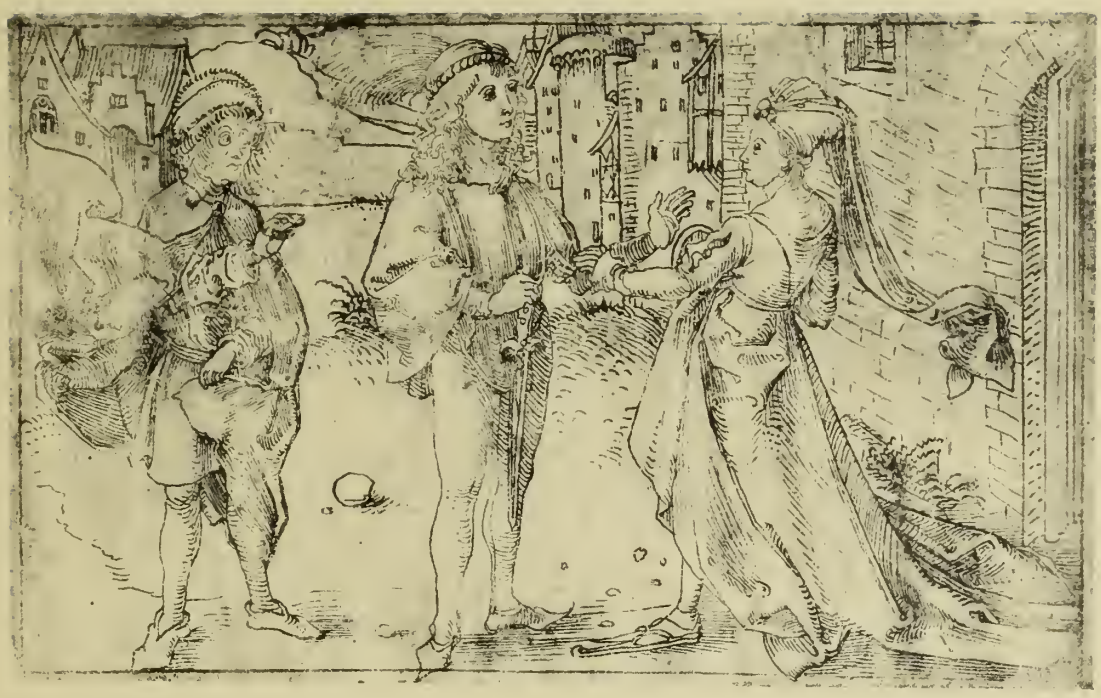
VON

ALBRECHT DÜRER.

Der Eunuch.

Act I Scene 1.

Phaedria klagt seinem Sklaven Parmeno, dass er unter den Launen der Hetäre Thais schwer zu leiden habe. Parmeno räth Phaedria von Thais zu laßen. (Die Zeichnung ist geschnitten.)



Der Eunuch.

Act I Scene 2.

(Die Zeichnung ist flüchtig und wenig geschickt ausgeführt, scheint aber doch ein echtes Werk Dürers zu sein.)

Thais tritt auf und erklärt Phaedria den Grund ihrer scheinbaren Kälte: Ihrer in Rhodus lebenden Mutter sei vor vielen Jahren ein kleines Mädchen geschenkt worden, das Räuber in Attica geraubt hätten. Die Mutter habe das Mädchen als ihr eigenes Kind aufgezogen; später aber, als Thais nach Athen gezogen war, sei die Mutter gestorben und das Mädchen von den Erben verkauft worden. Kürzlich hätte es nun Thraso, einer der Verehrer der Thais, an sich gebracht und von diesem Thraso hofft Thais ihre Adoptivschwester zum Geschenk zu erhalten; nur muß der eifersüchtige Verehrer bei der nöthigen guten Laune erhalten werden, und aus diesem Grunde soll Phaedria einige Tage fern bleiben.

Der Eunuch.

Act II Scene 3. (Ohne Illustration.)

Thais klagt in einem Monolog darüber, daß Phaedria ihren Aussagen nicht glaube. Sie erzählt, daß sie den Bruder ihrer Adoptivschwester gefunden zu haben meint und hofft, von diesem Aufschluß über die Herkunft des geraubten Kindes zu erhalten.

Der Eunuch.

Act II Scene 1.

Phaedria hat zwei Geschenke für Thais bestimmt — eine Mohrin und einen Eunuchen — und befiehlt dem Sklaven Parmeno, dieselben der Geliebten zu bringen. Er selbst verläßt — wie er Thais versprochen — auf einige Tage die Stadt.

Der Eunuch.

Act II Scene 2 u. 3.

Während Parmeno den Eunuchen und die Mohrin holen will, trifft er Gnatho, den Parasiten des Thraso, welcher Pamphila, die Adoptivschwester der Thais (vergl. oben Act I Scene 2) herbringt. Chaerea, der jüngere Bruder des Phaedria, hat die hübsche Sklavin auf der Straße erblickt und sich sofort in dieselbe verliebt.

Der Eunuch.

Act II Scene 4.

(Die Zeichnung steht den übrigen bedeutend nach, scheint aber dennoch ein eigenhändiges, wenn auch flüchtiges Werk Dürers zu sein.)

Chaerea erfährt durch Parmeno, daß Pamphila die für Thais bestimmte Sklavin sei; er beschließt, sich in den Eunuchen zu verkleiden, welchen Phaedria Thais senden will, und hofft auf diese Weise in die Nähe seines Liebchens zu kommen.

Der Eunuch.

Act III Scene 1.

Thraso, ein Officier und eifriger Verehrer der Thais, tritt auf und prahlt mit seinen vermeintlichen Heldenthaten, wobei ihn der Parasit Gnatho wacker unterstützt. Parmeno lauscht dem Gespräch der beiden.

Der Eunuch.

Act III Scene 2. (Ohne Illustration.)

Die Geschenke des Thraso und Phaedria — darunter der falsche Eunuch — werden zu Thais gebracht.

Der Eunuch.

Act III Scene 3 u. 4.

Der etwas rüppelhafte und gewöhnlich betrunkene Chremes, welchen Thais für den Bruder der Pamphila hält, wundert sich, weshalb ihn die Hetäre immer in ihr Haus rufe und ihn nach seiner verlornen Schwester ausforsche: vermuthlich wolle sich Thais selbst für das verschollene Mädchen ausgeben. Die Magd Pythias theilt Chremes mit, daß ihre Herrin nicht zu Hause, sondern bei Thraso zu treffen sei.

Der Eunuch.

Act III Scene 5.

Antiphon, Freund des Chaerea, weiß noch nichts davon, daß Chaerea und der Eunuch ihre Rollen vertauscht haben und wundert sich, weshalb sein Freund nicht zum verabredeten Gastmahl gekommen sei. (Die Zeichnung ist geschnitten.)

Der Eunuch.

Act III Scene 6. (Ohne Illustration.)

Chaerea tritt im Eunuchenkleid auf und erzählt Antiphon, daß er bei Pamphila seine Stellung als Eunuch nach Kräften ausgenutzt habe. Jetzt will er bei Antiphon seine Kleider wechseln, um am Gastmahl theilnehmen zu können.

Der Eunuch.

Act IV Scene 1. (Ohne Illustration.)

Monolog der Dorias, Magd der Thais: Chremes ist wieder bei Thais, die ihn nach seiner verlorenen Schwester ausforscht. Thraso hält Chremes für seinen Nebenbuhler und will Pamphila holen lassen, um Thais an sein kostbares Geschenk zu erinnern, das ihm weitgehende Rechte einräume. Thais läßt aber das Mädchen nicht rufen, da sie sich scheut, Pamphila in liederliche Gesellschaft zu bringen.

Der Eunuch.

Act IV Scene 2.

Heiße Sehnsucht nach Thais treibt Phaedria wieder in die Stadt. (v. Act II Scene III.) (Die Zeichnung ist geschnitten.)

Der Eunuch.

Act IV Scene 3.

Pythias und Dorias, die Mägde der Thais, erzählen Phaedria, daß der von ihm geschenkte Eunuch übel gehaust habe und nach der That entflohen sei. Phaedria eilt nach Hause, um den Übelthäter zur Rede zu stellen.

Der Eunuch.

Act IV Scene 4. (Ohne Illustration.)

Phaedria schleppt den wahren Eunuchen herbei, doch bekennen die Mägde einmüthig, daß dieser der Frevler nicht sei. Dorus, der Eunuch, erzählt nun die Geschichte vom Kleidertausch mit Chaerea. (Der Holzstock ist zwar noch erhalten, die Zeichnung aber größtentheils zerstört, so daß von einer Reproduction abgesehen werden mußte. Die Composition ist folgende: Zur Rechten sitzt der Eunuch zusammengebrochen auf einem Bänkchen, vor ihm stehen Phaedria und die Mägde.)

Der Eunuch.

Act IV Scene 5. (Ohne Illustration.)

Die Mägde beschließen, Thais den wahren Thatbestand zu verschweigen.

Der Eunuch.

Act IV Scene 6. (Ohne Illustration.)

Chremes war gemeinschaftlich mit Thraso von Thais zu einem Gastmahl eingeladen; doch hat auch hier Thais nicht Gelegenheit gefunden, etwas über die Herkunft von Pamphila zu vernehmen, denn als sie sich Chremes nähern wollte, warf diesen der eifersüchtige Thraso zum Haus hinaus; immerhin hat sie noch Zeit gefunden, Chremes nach ihrem Hause zu schicken, wohin sie ihm folgen wolle.

Der Eunuch.

Act IV Scene 7.

Endlich ist der Augenblick gekommen, da Thais in Chremes den Bruder von Pamphila begrüßen kann; doch eben, als sie Chremes ein Kästchen mit Erkennungszeichen einhändigen will, rückt Thraso mit bewaffneter Macht heran: er will sich Pamphila mit Gewalt holen, weil Thais durch ihre Untreue dieses Geschenk verscherzt habe. Die Furcht des Chremes kennt keine Grenzen.

Der Eunuch.

Act IV Scene 8.

Das Gesinde des Thraso belagert unter Anführung des Koches Sanga das Haus der Thais. Chremes und Thais verhandeln vom Fenster aus mit Thraso und Gnatho. Ersterer läßt seine bewaffnete Macht wieder abziehen, nachdem er vernommen hat, daß Pamphila athenische Bürgerin sei, von Leibeigenschaft also nicht mehr die Rede sein könne.

Der Eunuch.

Act V Scene 1.

(Die Autorschaft Dürers ist im höchsten Grade zweifelhaft.)

Pythias erzählt Thais von den Streichen des Chaerea.

Der Eunuch.

Act V Scene 2.

Chaerea hat nicht Gelegenheit gefunden, seine Kleider bei Antiphon zu wechseln, er eilt wieder über die Straße zurück, stößt aber unglücklicher Weise auf Thais und Pythias. Er ist nun gezwungen, Thais seine Liebe zu Pamphila zu gestehen, und verspricht auch, das Mädchen zu heirathen, sobald er nur den Beweis erhalten hat, daß es athenische Bürgerin sei.

Der Eunuch.

Act V Scene 3.

Chremes bringt Sophrona, die einstige Amme von Pamphila und erzählt Pythias, daß die Amme die Erkennungszeichen von Pamphila echt erfunden habe, daß Pamphila somit athenische Bürgerin sei.

Der Eunuch.

Act IV Scene 4. (Ohne Illustration.)

Der Sklave Parmeno weiß noch nichts vom jetzigen Stand der Dinge; er kommt, um nach dem Pseudo-Eunuchen Chaerea zu schauen.

Der Eunuch.

Act V Scene 5.

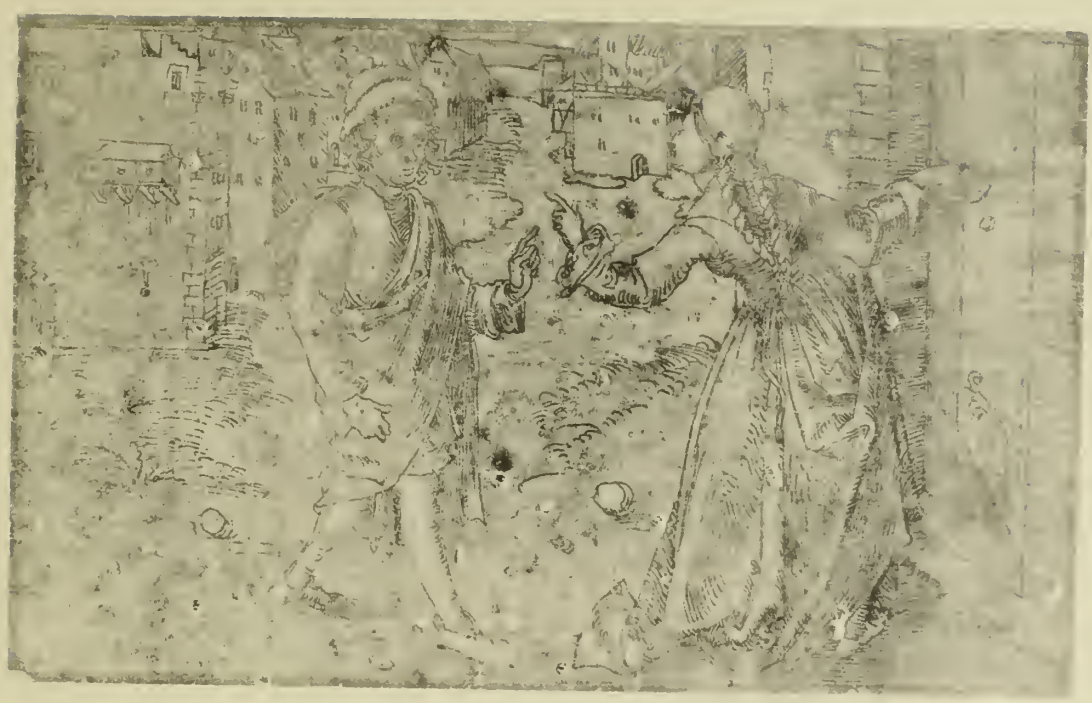
(Die Autorschaft Dürers ist zweifelhaft.)

Pythias beschließt, Parmeno, den schlechten Rathgeber des Chaerea zu bestrafen; sie theilt ihm in scheinbarem Ernste mit, daß es mit der Sache seines jungen Herrn schlecht stünde, indem Pamphila eine athenische Jungfrau sei und ihr Bruder Chremes den Chaerea für deßen Vergehen als Ehebrecher strafen wolle.

Der Eunuch.

Act V Scene 6.

Parmeno trifft Laches, den Vater des Phaedria und Chaerea und theilt ihm die Unglücksbotschaft mit. Laches eilt zu Thais, um den wahren Sachverhalt zu erfahren. (Die Zeichnung ist geschnitten.)



Der Eunuch.

Act V Scene 7.

(Zwei verschiedene Darstellungen dieser Scene; Eigenhändigkeit besonders bei der zweiten zweifelhaft.)

Parmeno erfährt von Pythias, daß er angeführt worden ist.

Der Eunuch.

Act V Scene 8.

(Die Zeichnung ist flüchtig — besonders die verfehlten Proportionen sind zu beachten — scheint aber doch eigenhändig zu sein.)

Thraso will sich wieder mit Thais versöhnen und theilt seinen Entschluß Gnatho mit.

Der Eunuch.

Act V Scene 9. (Ohne Illustration.)

Chaerea erzählt Parmeno frohlockend, daß sich alles gelichtet habe: er dürfe Pamphila, deren gute Herkunft feststehe, heirathen, Thais aber werde das unangefochtene Eigenthum des Phaedria bleiben, denn sie habe sich nunmehr unter den Schutz des Laches begeben.

Der Eunuch.

Act V Scene 10.

Dürers Antheil an dieser theilweise sehr ungeschickten Zeichnung ist schwer zu constatiren. Am besten ist die Figur des Thraso gerathen.)

Als Thraso sieht, daß Thais für ihn verloren ist, läßt er Phaedria durch Gnatho bitten, ihm gegen reiche Geschenke „ein Plätzchen“ bei Thais zu gönnen. Phaedria willfahrt ihm, da er die Nebenbuhlerschaft des Thraso für ungefährlich hält.

Phormio.

Unter den Zeichnungen zu Phormio dürfte allein die Illustration der I. Scene des I. Actes — Davus — Anspruch darauf erheben, ein Werk des jungen Dürer zu sein. Die übrigen Zeichnungen gehören einem sonst archivalisch nicht nachweisbaren Basler Künstler Dominik Formysen an, dessen Kunstweise auf Schongauer zurückgeht. Werke dieses Formysen könnten unter Umständen auch die Dürer nicht angehörenden Illustrationen zum »Eunuch« sein.

Dominicus Formysen. (Vergl. Seite 20.)

Illustration einer Scene aus »Phormio«.

(Man beachte besonders die Proportionen der Gestalten, die von Dürers Kunstweise sehr verschieden sind; im Uebrigen zeigt Formysen eine nicht verkennbare Abhängigkeit von seinem Kunstgenossen Dürer.)

Dominicus Formysen.

Illustration einer Scene aus »Phormio«.

(Die flaue, geistlose Behandlung der Figuren und die verfehlte Perspective des Hintergrundes lassen die Zeichnung als ein Werk des Formysen erkennen.)

Sämmtliche Zeichnungen sind in Originalgrösse reproducirt.

Muthmaßliches Titelblatt der Amerbach'schen Terenz-Ausgabe.

(Dem sehr schlecht geschnittenen Holzschnitt scheint eine echte Zeichnung Dürers zu Grunde zu liegen. Vergl. vornehmlich die Holzschnitte des »Ritters vom Thurn«.)

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00951 9766